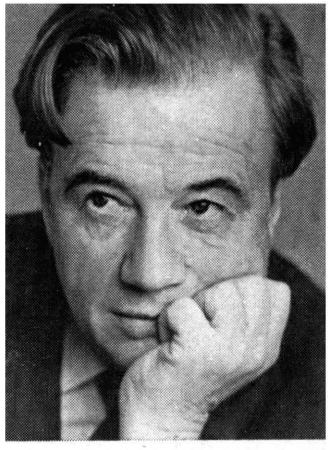
ИСКУССТВО КИНО 2

1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ

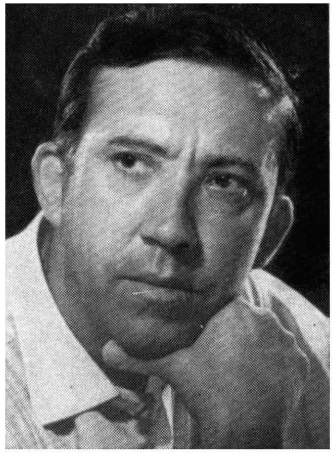


с 60-летием

КОНСОВСКОГО АЛЕКСЕЯ АНАТОЛЬЕВИЧА, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Последняя ночь», «Болотные солдаты», «Семья Оппенгейм», «Член правительства», «Лермонтов», «Мы с Урала», «Золушка», «Отцы и дети», «Обыкновенное чудо», участвовавшего в создании фильмов «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы»

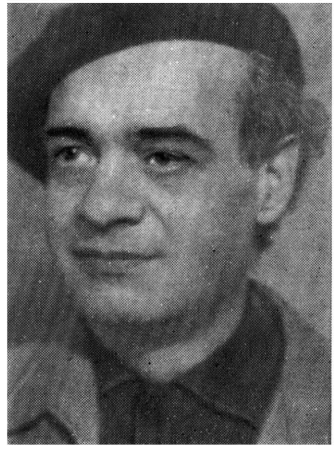
с 60-летием

ЛЕВИЦКОГО НИКОЛАЯ АЛЕКСЕЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинорежиссера, создавшего научно-документальные картины «Ленин в Смольном», «Александр Ульянов», «Кровавое воскресенье», «Во главе государства Советов», «Искусство — народу»



с 50-летием

НИКУЛИНА ЮРИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Неподдающиеся», «Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Когда деревья были большими», «Операция «Ы», «Ко мне, Мухтар!», «Кавказская пленница», «Маленький беглец», «Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев» и других



с 60-летием

КАРА СОКРАТА СЕТОВИЧА, сценариста, принимавшего участие в создании фильмов «Большая семья», «Степан Кольчугин», «Зимнее утро» и других

ИСКУССТВО КИНО 2
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д.**
Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора **Орлов Д. К.**
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Ответственный секретарь **Сулькин М. С.**
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Антонова Т. М.**
Технические редакторы **Гродская Р. М.**
Дубровина Л. В.
Корректор **Ярошевская С. Л.**

На 1-й стр. обложки — Е. Соловей в роли Любы в фильме «Драма из старинной жизни» (режиссер-постановщик И. Авербах, «Ленфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

1
Михаил Алексеев О человеке — для человека

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

6
Даль Орлов Завершение эпопеи
15
Н. Игнатьева Журналист Заур в сценарии и в фильме
21
Леонид Лиходеев Неутомимые неуловимые
27
Г. Кузнецов Наброски к портрету

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

31
Ольга Чайковская Чем хороши, чем плохи детективы
43
А. Марьямов Суп из топора

57
Экранные вести

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

58
Г. Данелия Его Величество Фильм

ПОРТРЕТЫ

79
Юр. Зубков Актер — автор образа

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

102
М. Жаров Работа с В. М. Петровым: Кудряш и Меншиков
116
С. Фрейлих Сквозь призму жанра

125
Михаил Ильич Ромм

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

134
«Офицеры». Зрители пишут создателям фильма — над письмами размышляют актер и сценаристы

142
Ал. Романов Памяти Ольги Преображенской

ЗА РУБЕЖОМ

146
Г. Капралов Утверждение истины, разоблачение мифов
162
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

169
Э. Брагинский, Э. Рязанов Старики-разбойники

Iskusstvo Kino
Cinema Art

PROBLEMS OF THE TIME — PROBLEMS OF THE ARTIST

Mikhail Alexeev About People — for People (page 1). Leading article.

NEW FILMS

Dal Orlov Concluding the Epic (page 6). Review of the films «The Battle for Berlin» and «The Last Storming» that conclude the epic «Liberation» (Mosfilm, DEFA — GDR, PRFZ—Poland).

Nina Ignatieva Newsman Zaur in the Script and in the Film (page 15). Review of the film «The Main Interview» (Azerbaijanfilm).

Leonid Likhodeev These Inexhaustable Dodgers (page 21). Review of the film «The Crown of the Russian Empire, Or the Dodgers Again» (Mosfilm).

Georgy Kuznetsov Sketches for a Portrait (page 27). Review of the film «Taken on a Journey» (Leningrad Documentary Film Studios).

THE TIME AND THE SCREEN

Olga Chaikovskaja Good and Bad Sides of the Detective Films (page 31). Critical review of the latest Soviet detective films.

Alexander Maryamov Soup out of Axe (page 43). About the sources of the bad documentaries. Lomonosov Prizes to the popular science films (page 56).

Georgy Danelia His Majesty the Film (page 58).

Leonid Gurevich Dialogue about the work of the prominent Soviet director Georgy Danelia.

PROFILES

Yury Zubkov Actor as the Author of the Image of a Character (page 79). Notes about Sergei Bondarchuk as an actor.

THEORY AND HISTORY. MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Mikhail Zharov Working with Vladimir Petrov: Kudryash and Menshikov, (page 102). Popular film actor tells about his work with the director of the films «The Thunderstorm» and «Peter I».

Semyon Freilikh Through the Prism of the Genre (page 116). About the synthesis of the lofty (tragic) and the base (comic) in the cinema (ending).

In Memoriam of Mikhail Ilyich Romm (page 125).

CORRESPONDENCE WITH THE READERS AND SPECTATORS

«Army Officers». The scriptwriters and an actor answer to the letters of the spectators (page 134).

Alexei Romanov Olga Preobrazhenskaja (page 142). Article about the actress and the director of the Russian and the Soviet cinema.

ABROAD

Georgy Kapralov Asserting of the Truth, Exposure of the Myths (page 146). Notes about the VII Moscow Film Festival (the third article). From Everywhere (page 162).

SCRIPT

Emmanuel Braginsky, Eldar Ryazanov Oldsters-Tricksters (page 169).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А - 02606. Подписано к печати 26/I 1972 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41 200 экз. Заказ 1305. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

Постановление Совета Министров РСФСР „О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1971 года“

Кулиджанов Л. А.

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, п о с т а н о в л я е т:

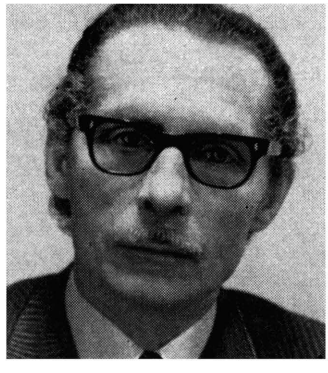
Присудить Государственные премии РСФСР 1971 года:
...В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых

Кулиджанову Льву Александровичу, режиссеру, **Смоктуновскому** Иннокентию Михайловичу, **Тараторкину** Георгию Георгиевичу, актерам, **Шумскому** Вячеславу Михайловичу, оператору, **Пашкевичу** Петру Исидоровичу, художнику — за создание художественного фильма «Преступление и наказание».

Смоктуновский И. М.

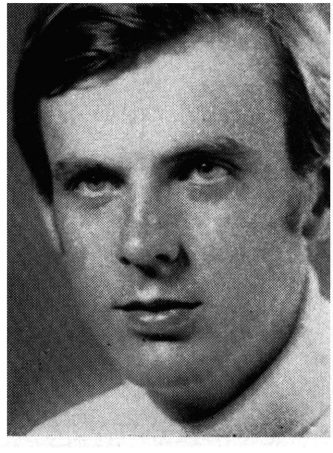
Русанову Павлу Васильевичу, режиссеру-оператору — за создание документальных фильмов: «Была на земле деревня Красуха», «Герои Людиново», «Слово об одной русской матери», «Сергей Есенин».

Болгарину Игорю Яковлевичу, **Северскому** Георгию Леонидовичу, авторам сценария, **Соломину** Юрию Мефодьевичу, **Стржельчику** Владиславу Игнатьевичу, актерам, **Ташкову** Евгению Ивановичу, режиссеру, **Терпсихорову** Петру Николаевичу, оператору — за создание художественного телевизионного фильма «Адъютант его превосходительства».

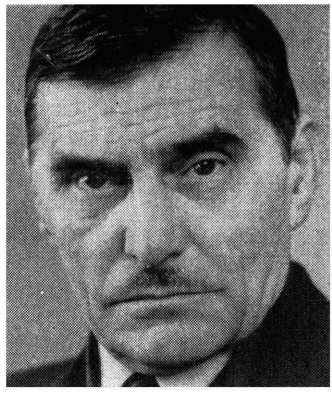


Пашкевич П. И.

Шумский В. М.

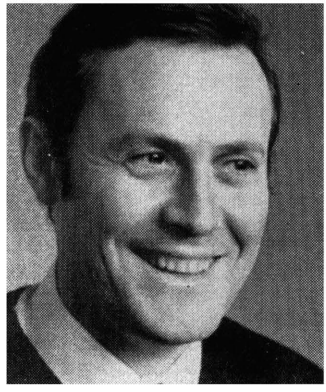


Тараторкин Г. Г.

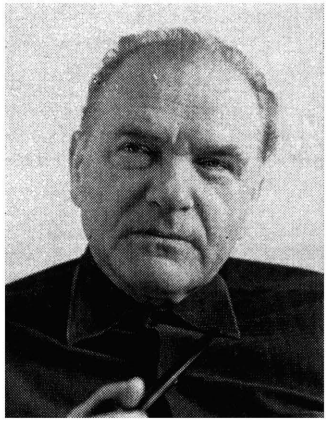


Русанов П. В.

Болгарин И. Я.

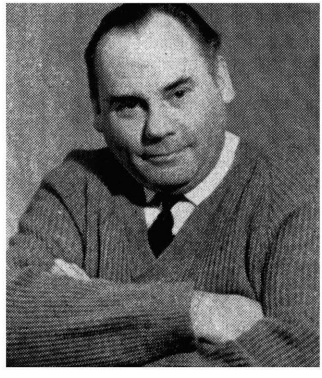


Соломин Ю. М.

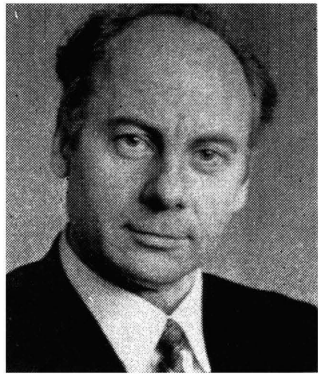


Северский Г. Л.

Стржельчик В. И.



Терпсихоров П. Н.



Ташков Е. И.

Фото А. Гершберга

О человеке — для человека

Михаил Алексеев

Художник, ежели он действительно художник, по складу души своей непременно романтик, какие бы краски ни преобладали на его творческой палитре: темные или светлые. Один может быть более суров, другой более нежен, один чаще всего погружается в самые бездны человеческих страданий, другой с наивностью младенца, с распахнутым настежь сердцем поет гимны человеческим радостям. Однако разница между первым и вторым нередко кажущаяся, ибо и тот и другой побуждаемы общей для них и одинаково возвышающей целью— указать людям дорогу к свету, к счастью.

Даже во времена мрачнейшие, казалось бы, беспросветные художник-человеколюбец не уставал внушать людям мысль о возможности лучшей доли на земле, о возможности иной жизни, более достойной человека и, внушая, светом своего разума отыскивал в потемках своего времени героя завтрашнего дня.

То были нелегкие поиски, и по причинам, совершенно очевидным. Отыщика свой идеал в массе забитых, почти сплошь безграмотных, искалеченных бесчисленным множеством разных предрассудков людей. Отыщи в то время, когда твои поиски не только не поощряются, но свирепо и безжалостно пресекаются, когда устремления художника не только не сливаются с устремлениями власть предержащих, но идут в направлениях диаметрально противоположных. Ты, художник, хотел бы в «униженном и оскорбленном» рабе разбудить гордого, свободолюбивого человека, а правителю надобно, чтобы раб всегда оставался рабом, ибо лишь в этом как бы застывшем на веки вечные положении он, раб, не сможет поколебать самодержавных устоев.

Проходили столетия, но это противоречие между художником и властителем оставалось, и, что касается нашего Отечества, оно оставалось до Октября 1917 года, то есть до того момента, когда государственную власть в стране взяла созданная Лениным партия, поставившая как одну из главных своих целей создание в рожденном революцией, принципиально новом обществе совершенно нового человека, того самого, о коем и мечтали передовые художники всех веков. Так впервые в истории человечества совершилось историческое по своим последствиям слияние государственных, а в наших условиях это означает еще и партийных, интересов с интересами передового, революционного искусства, которое отныне будет и по названию и, главное, по сути своей социалисти-

ческим. Отныне поиски Нового человека и борьба за него будут совместными — и у художника и у партии, выросшей из недр народных масс и отдавшей себя и свои титанические силы целиком служению народу. Что касается литературы, то она стала тем, чем и хотел ее видеть Ленин,— делом общепартийным, государственным. На ее страницы «весомо, грубо, зримо» пришел новый человек, человек — борец и творец, которого можно было уже именовать героем далеко не только в смысле литературном.

И приветствовать песней такого героя, подымать его, делать видимым всем и отовсюду стало не только потребностью, революционной обязанностью, но и величайшей радостью для советского художника. И, конечно же, неправ был Маяковский, когда уверял, что он «себя смирял, становясь на горло собственной песне». Гимны, какие он создавал в честь революции и ее детища — нового человека,—могли быть исторгнуты и исторгались действительно из «артезианских глубин» его радостно-потрясенного и широко растворенного навстречу этому новому сердца. И оттого-то голос певца был так свеж, чист и мощен.

Прошло более полувека от дней Октября, из величайших испытаний с честью вышло наше социалистическое Отечество. И вышло оно из этих испытаний прежде всего потому, что воспитало человека-гражданина, человека-борца, который в нашей Советской стране был, есть и останется навсегда самой высокой ценностью. «Все для человека, все во имя человека!» — с новой силой провозгласила партия на своем историческом XXIV съезде. Какая же цель для советского художника может быть еще более вдохновляющей и окрыляющей!

«Все — о человеке, и все — для человека!» могли бы мы — и это было бы справедливо — поставить эпиграфом ко всему нашему художественному творчеству. Мы — это литераторы, кинематографисты, скульпторы, живописцы, работники театра. Проблема героя, проблема создания художественного образа, который стал бы вровень с его прототипом, реально существующим в неисчислимом множестве индивидуальностей — своеобразных, ярких, с реально действующим советским человеком, остается, таким образом, и, вероятно, останется надолго проблемой номер один, иными словами говоря — главной и очень много требующей сил и вдохновения заботой советского художника.

Теперь, в наши дни, очень много говорят о научно-техническом прогрессе, о научно-технической революции. Художник допустил бы непростительную, даже роковую для него ошибку, ежели бы почел, что дела, скрывающиеся за этими терминами, касаются лишь технической интеллигенции, людей, которые так или иначе связаны с производством материальных благ, но отнюдь не духовных. Скажу больше, ничто не может быть более ошибочным, чем такая точка зрения! Думать так в наш век, век умного металла,— значит решительно не понимать происходящих в мире событий. В мире же идет ожесточенная борьба двух противостоящих социальных систем и не только на идеологическом фронте, но и на технико-экономическом, что в конечном итоге означает тоже идеологическую борьбу.

Но и это еще не все. Высокий уровень технического оснащения на производстве неизбежно подтягивает на свою высоту и человека, связанного с этим производством. Усложняется, таким образом, не только техника, но и человек, овладевший или овладевающий ею, усложняется и усугубляется сфера его психической, духов-

ной деятельности, что для нас, деятелей литературы и искусства, имеет первостепенное значение. Не увидеть этого процесса — значит безнадежно отстать от времени, что для художника равносильно духовной смерти.

А что же надо делать, чтобы не отстать, когда время так быстротечно, а обозначенный выше процесс так стремителен? Если художник попытается стать знающим во всех областях человеческой деятельности, то мы можем заранеё сказать о нем: ничего он знать толком не будет. Ну, а как же быть?

Вот тут я и подошел вплотную к очень важному для нас вопросу — о выборе или избрании для себя «своей» темы художественного отображения. Я, например, полагаю, что было бы очень хорошо, если бы у всякого писателя, например, помимо той огромной земли, которая для всех нас Родина, был бы еще небольшой, пускай самый крошечный кусочек на этой громадной земле, такой кусочек, который был бы для него особенно дорог и мил, к которому бы он прирос сердцем, всеми кровеносными сосудами. И тогда, как в капле воды, способной иной раз отражать целые миры, в этом крохотном кусочке ему бы виделись все боренья века и он, писатель, испытывал бы особенно остро все волнения и страсти, которыми живет его соотечественник и современник, которыми, стало быть, живет и вся огромная страна.

Для Михаила Шолохова, скажем, таким кусочком явилась когда-то совершенно безвестная станица Вешенская на тихом Дону, а ныне ставшая почти литературной Меккой, для Александра Твардовского, Михаила Исаковского, Николая Рыленкова — их Смоленщина, для Николая Грибачева — Брянщина, для Георгия Маркова — его Тюмень, для Павла Бажова — Урал, ну и так далее. Примеров тут множество. Их можно, хотя бы мысленно, распространить на представителей и иных родов искусства.

Не будет ли правильным пойти по такому же пути и в выборе темы? Впрочем, слово «выбор» тут не очень-то подходит. «Отца и мать не выбирают: какие есть, таким и быть»,— сказал поэт, и очень правильно сказал. Помянутые выше кусочки земли стали для названных писателей родными и милыми потому, что здесь они явились на свет божий, впервые увидели солнце, услышали запахи пашни, осоки, липы в цвету. Здесь, кстати сказать, нашли они и темы для своих творений, потому что очень полюбили, сильно полюбили что-то в том краю, так полюбили, что уже никогда не порывали сердечных уз и с краем и с людьми, которые там постоянно живут.

Надо какое-то дело, не относящееся непосредственно к твоей профессии художника, но какое-то нужное людям, малое или великое, крепко полюбить, тогда и люди, занятые этим делом, будут любимы тобою и откроются с самой неожиданной стороны. И само их занятие, ставшее для них делом всей их жизни, не покажется тебе малым, а будет всегда великим. Надо только не притворяться знающим и любящим, в таком притворстве ты будешь немедленно изобличен либо читателем, либо зрителем. Надо действительно знать и действительно любить.

Половину минувшей войны я провел непосредственно в окопах, находился с солдатами и среди солдат. Потому-то так и назвал первое свое произведение, роман,— «Солдаты», вслед за которым появилось еще несколько военных вещей. Но если присмотреться внимательнее к ним, то можно обнаружить, что в военных моих книгах главными героями, как правило, являются все те же землепашцы, по случаю войны облаченные в защитного цвета форму. Я сам крестьянин по происхождению,

отсюда мое пристрастие к ним. Но оно не слепое, это пристрастие. Сеятелем и хранителем земли назвал крестьянина великий русский поэт Некрасов. Сеятель — в дни мира, и воин — в дни войны. Вот, собственно, герои моих написанных и еще не написанных книг. Они, естественно, ступили и на экраны кинематографа. Не скажу — смело, но все-таки ступили. Впрочем, об этом несколько ниже.

Я сказал — не слепое пристрастие. Мы любим повторять старую народную пословицу: «цыплят по осени считают». А справедливее бы говорить так: «хлеб по осени считают». Тот самый хлеб, без которого, между прочим, и цыпленок-то никогда не станет курицей. Хлеб — он тогда хлеб, когда, выращенный, обмолоченный, просушенный, провеянный, упрятан в сусеки. На меня, между прочим, производили меньшее впечатление газетные сообщения, замелькавшие в начале августа, о том, что в таком-то колхозе или совхозе на Кубани собрано зерна по 60 центнеров с гектара. Куда большую радость я испытал, когда узнал в ноябре 1971 года из статистического отчета о том, что по всей стране собран урожай в среднем по 15 центнеров с одного гектара. Когда-то такой сбор считался рекордным даже для отдельных хозяйств, а теперь... И сообщено об этом людям в конце ноября, то есть тогда, когда хлеб уже ссыпан в зернохранилища, а не тогда, когда он еще на токах. Я ведь хорошо понимал поэта, когда он, где-то в середине пятидесятых годов, увидев на целине курганы гибнущей пшеницы, написал потрясающие трагические слова: «От хлеба пахнет солодом, от хлеба пахнет голодом».

В праздничные дни у нас пекут хлеб с капустой, с грибами, с калиной, с картошкой, с черной и красной смородиной, с поздникой, с крыжовником, с вишней, с яблоками и брусникой — какая там еще ягода-малина не пришлась бы к лицу хлебу. Но я говорил и не перестаю говорить о том, что все перечисленные — а сколько их тут еще не названо — великие земные благости, пускай и лакомые,— все же приложения к основному, к главному — к воистину Его Величеству Хлебу. Хлеб — имя существительное, а весь остальной продукт — прилагательное. Эту формулу выдумал не я. Она мною была услышана на Саратовщине от моего земляка — старого хлебороба.

В самом деле: в семье, в государстве, в целом ли мире, коли есть на столе хлеб, другое как-то легче прикладывается. Хлеб, как известно, может с успехом соперничать с золотым запасом, по которому принято определять, сколь богата или бедна страна, сколь велик ее удельный вес среди других государств. Хлеб — он солдат в дни войны. Хлеб — дипломат в дни мира. Не потому ли кроме всех прочих войн, больших и малых, долгих и коротких, локальных и мировых, которые, к несчастью человеческому, периодически (а теперь, сдается, уже непрерывно) потрясают нашу исстрадавшуюся планету, есть еще одна война или, точнее сказать, еще одна битва, которую люди ведут постоянно, из века в век, ведут тысячелетиями,— это битва за хлеб. Но эта битва означает в конечном счете битву за жизнь на земле. И все-таки битва эта по сей день в глобальных масштабах остается невыигранной: половина рода человеческого и ныне либо голодает, либо живет впроголодь.

Теперь, после всего сказанного, пожалуй, нетрудно объяснить мое пристрастие к хлеборобу. Да, во всех моих последних книгах — романах «Вишневый омут», «Ивушка неплакучая», повестях «Хлеб — имя существительное» и «Карюха» — главным героем является сеятель. И если сеятель этот чаще всего является в моих вещах

в образе женщины-героини, то и это понятно: так уж исторически сложилось, что на ее плечи легла основная тяжесть селянских забот, а в дни войны она была чуть ли не единственной нашей кормилицей и поилицей. И вообще я считаю, что все наше искусство по сей день не расплатилось хотя бы в малой степени с советской женщиной за ее молчаливый и высокий подвиг, равного которому не было и нет.

Последнее обстоятельство могло бы послужить ответом на вопрос, почему после «Журавушки» в новом фильме, названном нами «Русское поле», основной фигурой вновь выступает женщина. Должен сказать здесь, что ни первой картины, которая сделана по мотивам моей повести «Хлеб — имя существительное», ни второй не было бы, если б не отыскался режиссер, для которого эта тема оказалась столь же дорогой и близкой. Очевидно, не мною одним замечено, что сейчас вроде бы стало даже некоей модой бранить режиссеров. Они и такие, они и сякие. Обвиняют их в своего рода волюнтаризме и еще бог знает в каких грехах. Я же, честно признаться, не очень понимаю все это. Если воля автора сценария и воля режиссера направлены к одной цели и объединились, то разве это хуже безвольного, равнодушного, механического, бесстрастного, буквального перенесения литературного сценария на язык кинематографа?!

Я бы еще как-то понял нашего брата прозаика, непрофессионального сценариста, которого поначалу должно испугать, даже покоробить, неизбежное вторжение второго лица или многих лиц в его литературное детище. Прозаик по характеру своего творчества индивидуалист. Написанная им вещь целиком состоит из слов, написанных им и никем другим. Хороша или плоха эта вещь, но она, повторяю, целиком и безраздельно принадлежит только ему и никому другому. Иное дело сценарий. Чтобы воплотиться в ленту, он должен побывать во множестве рук со всеми вытекающими отсюда последствиями и не обязательно отрицательными. Создание картины — акт усилия огромного коллектива людей, обладающих и своими индивидуальностями, и своими пристрастиями. Не считаться с этим нельзя. Важно, чтобы во всем соблюдалась мера. Считаться с творческой манерой сценариста не только можно, но и крайне необходимо. И вторжение умного, тонко мыслящего режиссера, который к тому же по главному-то должен быть непременно единомышленником сценариста, не нарушит авторского почерка последнего, а, может быть, даже еще четче выявит его, подчеркнет.

Думается, процесс привлечения в кинематограф литераторов, не являющихся профессиональными сценаристами, не только неизбежен, но и плодотворен и по этой причине должен быть всячески поощряем. Нужно только преодолеть двустороннюю предубежденность: прозаика, скажем, относительно того, что кино — это не для него; профессионального кинематографиста — относительно того, что работа в кино — для особо избранных.

Задачи, поставленные XXIV съездом нашей партии, так велики, а необходимость участия деятелей культуры в их решении столь очевидна, что мы просто обязаны объединить свои творческие усилия, к какому бы роду искусства ни принадлежали. Это особенно важно потому, что цель-то у нас одна: создать произведения, достойные советского человека и его исполинских дел.

новые фильмы

«Битва за Берлин», «Последний штурм»

«Главное интервью»

«Корона Российской империи, или Снова неуловимые»

«Взятое в путь»

Завершение эпопеи

Даль Орлов

«О с в о б о ж д е н и е». Фильм четвертый — «Битва за Берлин»; фильм пятый — «Последний штурм». Сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова. Постановка Ю. Озерова. Оператор И. Слабневич. Художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператоры Е. Индлина, Е. Кашкевич. Редактор Г. Марьямов. «Мосфильм». В создании фильма принимали участие киностудия ДЕФА (ГДР), студия ПРФЗФ (Польша), 1971.

Да, человечество не забудет их подвига... «Вечная слава павшим в боях Великой Отечественной войны» — это торжественное посвящение к фильмам «Битва за Берлин» и «Последний штурм», заключительной части киноэпопеи «Освобождение». И каждое его весомое, несуетное слово ложится на сердце свинцовой тяжестью, горькой тоской о тех миллионах, что пали в битве за наше с вами, детей наших счастье. Потом в финале на экране появятся цифры: сколько жизней потеряли во второй мировой войне французы, итальянцы, англичане, американцы, чехи и словаки, югославы, поляки, немцы и мы — советские люди. И так будет выразителен этот молчаливый реквием, так красноречиво сопоставление, что затаивший дыхание зал, углубленный в непривычные подсчеты, сдержанно охнет, когда на фоне вечного огня у Кремлевской стены возникнет последняя надпись: «Советских людей погибло 20 000 000 человек».

Испытываешь чувство благодарности к авторам картины, ко всему ее многосотенному, а то и многотысячному коллективу за исполинскую работу, за благородный художнический и гражданский подвиг. Ибо как еще иначе можно назвать многолетний труд над созданием такой эпопеи! Мы стали свидетелями не просто очередного факта в текущей жизни кинематографа. Значение свершенного оказалось и шире и глубже. Произошло яркое событие в нашей общественной жизни. Правда о подвиге советского народа во второй мировой войне — правда глобального свойства. Знать ее хотят и знать ее должны на всей нашей планете.

В то время как для каждого советского человека, к какому бы поколению он ни принадлежал, память о войне священна, кое-кто по ту сторону границы, разделяющей два мира, пытается предать забвению или злобно исказить правду о ней. И прибегают нередко в недостойных устремлениях своих к помощи кинематографа, создавая ленты, которые лгут.

Этой лжи советская кинематография противопоставила сегодня пять фильмов, вошедших в киноэпопею «Освобождение». Противопоставила правду. Картина нынче победно

проходит по экранам мира. Посвященная памяти павших, она служит делу живых.

Вы думаете, павшие молчат?
Конечно, да — вы скажете.
Неверно!
Они кричат,
Пока еще стучат
Сердца живых
И осязают нервы.
Они кричат не где-нибудь,
А в нас.
За нас кричат.
Особенно ночами,
Когда стоит бессонница у глаз
И прошлое толпится за плечами.
Они кричат, когда покой,
Когда
Приходят в город ветры полевые,
И со звездою говорит звезда,
И памятники дышат, как живые.
Они кричат
И будят нас, живых,
Невидимыми, чуткими руками.
Они хотят, чтоб памятником их
Была Земля
С пятью материками.
(Егор Исаев. Суд памяти)

Они хотят, добавим мы прозой, чтобы о них помнили. Чтобы меньше было на планете таких забывчивых или несведущих людей, каких повстречал Григорий Чухрай в разных городах Европы, готовя материал для своего знаменательного фильма «Память».

Киноэпопея «Освобождение» появилась вовремя. Она новой гордостью и благодарностью наполняет сердца тех, кто пережил войну сам, тех, у кого пережили ее отец, мать, кто по личному опыту знает о ней правду и имеет особое, личное право требовать, чтобы были открыты глаза несведущим или обманутым.

Сейчас, когда мы увидели два заключительных фильма, можно с уверенностью сказать, что в активе советского искусства появилось произведение, рядом с которым на мировом экране в том жанре и масштабе, в котором оно сделано, поставить нынче нечего. Мы получили картину о войне недюжинного размаха и точного, глубокого историзма. Ход военных действий представлен здесь как последовательное торжество советской полководческой мысли, как противостояние сил и на уровне оконного бруствера, и на уровне армий, фронтов, правительств, как демонстрация неодолимой жизнестойкости социализма, необоримости народа, озаренного светом ленинских идей, который поднялся на защиту Родины, отстоял свою свободу и независимость и потом, пройдя по полям Европы, добил фашистского зверя в его собственном логове.

Такое произведение могло родиться только в обстановке, максимально благоприятствующей созданию искусства больших мыслей и чувств, способного осуществлять свои функции страстного, но и предельно объективного, правдивого показа недавней истории, когда все многообразие действительности не сводится к проблемам, бесповоротно отодвинутым в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности, и когда, с другой стороны, не обеляются явления прошлого, подвергнутые партией решительной и принципиальной критике, когда произведение оказывается в русле того нового, творческого начала, какое партия уверенно и последовательно внесла во всю свою практическую и творческую деятельность в последние годы.

Вот почему, рассматривая киноэпопею «Освобождение», хочется говорить об этапном ее значении для всего советского киноискусства, не только для разработки того круга художественных вопросов и проблем, который мы соотносим с военной, патриотической тематикой.

Творчески освоив грандиозный исторический материал, создатели картины в показе тех или иных событий, тех или иных исторических фигур избежали и греха субъективизма и холодной псевдозначительности отрешенных от мирских забот «пименов». Они обратились с экрана к своему зрителю со страстным монологом, который при всей его продолжительности только редко не избегает эмоциональных спадов. Они задались целью рассказать не о ком-то одном из участников великой войны, будь то солдат или полководец, а о коллективной мудрости партии и народа, о прозорливости, самоотверженности, выдающемся воинском мастерстве командиров и командующих, выдвинутых на гребень исторической волны в минуту несказанных испытаний для Родины, в минуту вдохновенного народного подъема, оказавшегося необходимым для одоления врага, завершившегося актом невиданной доселе в истории человечества победы,— они задались этой целью, и они ее достигли.

«Освобождение»

На авансцену действия то и дело выходят известные исторические фигуры. Вот Сталин (Бухути Закариадзе), Рузвельт (С. Яськевич), Черчилль (Ю. Дуров) в покоях Ливадийского дворца ведут сложные, только внешне спокойные, а на самом деле исполненные внутреннего напряжения, борьбы переговоры; вот Жуков (М. Ульянов) руководит военным советом перед началом штурма Берлина, предлагает обрушить удар фронта ночью, за два часа до восхода солнца при свете 140 зенитных прожекторов; вот Гитлер вопит на Дитриха и Гудериана, с одного велит сорвать ордена за провалы в Венгрии и Австрии, другого за неудачи в той же Венгрии и Померании смещает с поста начальника генерального штаба и т. д. и т. д. События происходят то в Ставке советского командования, то в гитлеровском бункере, то где-то в Швейцарии, то на дымящейся улице Потсдама, то на кп батальона или дивизии — калейдоскоп лиц и судеб, только на первый взгляд не связанных между собой, но придающих всему перспективу и глубину; перед нами множество точных штрихов, ясных примет времени, включенных в лавину мощно раскатившегося действия, устремленного к величественной коде, к венцу всего — штурму рейхстага.

Штурм рейхстага снят так, что создается иллюзия абсолютной подлинности происходящего. Темперамент, с которым решена эта часть фильма, поразителен... Кантария и Егоров получают задание водрузить красное знамя на куполе гитлеровской цитадели. Они берут знамя и устремляются в путь. В радостный и тяжкий путь наверх, с этажа на этаж, от одного лестничного пролета к другому, вперед и выше, на штурм серого низкого берлинского неба, чтобы победно пронзить его острым древком с развевающимся алым стягом.

Из-за каждого поворота — смерть, воздух прошивают автоматные, пулеметные очереди, дробится штукатурка, лопаются выпуклые

«Освобождение». Жуков — М. Ульянов, Орлов — Б. Зайденберг, Коркин — П. Любешкин

бока колонн, рушатся лестничные марши, корчатся раненые, мелькают жесткие силуэты немецких солдат, дым заволакивает залы и коридоры. Но короткими перебежками, припадая за выступы стен, упрямо продвигаются вперед советские воины, и среди них, словно заговоренные от смерти, Кантария и Егоров. Там и знакомый нам танкист, ставший в этом бою связистом,— Дорожкин (В. Носик). К нему наклоняется лейтенант Берест (Э. Изотов). «Передай полковнику, что первый этаж взят»,— сквозь грохот боя кричит он. Дорожкин крутит ручку телефонного аппарата. Полковник Зинченко получает рапорт и передает радостную весть дальше — генералу Шатилову. Затем она поступает к командующему 3-й ударной армией генерал-полковнику Кузнецову. Кузнецов доволен. «Долго возитесь!— тем не менее возглашает он.— Быстрей знамя! Знамя давай! Понял?..» У телефона маршал Жуков, слушает рапорт: «Взял первый этаж? Медленно, медленно двигаетесь, генерал!..» И своему связисту: «Соедините меня с товарищем Сталиным...»

Так мгновенно вслед за доброй вестью пробегаем мы по цепочке субординации, от сержанта Дорожкина, который через несколько минут будет свален смертоносной пулей, до маршала, Верховного главнокомандующего, и бег этот «по инстанциям» со всей убедительностью продемонстрирует нам ту слаженность, четкость, оперативность, с какой действовала в эти дни, часы и минуты Советская Армия, несущая на сильных плечах своих солнце победы и бессмертной славы.

И контрастом — бункер Гитлера. Зверь испуган, растерян, раздавлен. Только что состоялось бракосочетание с Евой Браун, которая пожелала уйти из жизни не любовницей, но женой. И ушла. Трясущимися руками Гитлер втиснул ей в рот ампулу с ядом. Потом отравился сам, так и не найдя силы поднести к виску пистолет.

Маленький Геббельс (Х. Гизе) и величест-

«Освобождение». Майор Цветаев — Н. Олялин

венная, чопорная Магда (Ю. Диоши), с презрением отвернувшаяся от семейного врача, который, видите ли, «не может убивать детей». «Не забывайте,— то ли с гордостью, то ли с сожалением произносит фрау Геббельс,— что это дети Геббельса». И берет смертоносный шприц в свои руки...

Наверху грохочут раскаты последнего решительного боя. Ничто уже не может задержать приход возмездия. И зритель не успевает включиться в круговерть мрачных заупокойных страстей, которыми обуреваемо это загнивающее вживе человеческое отребье. Трагедия оборачивается фарсом. Этим проявлено авторское отношение к происходящему, этим предопределено и наше зрительское, солидарное с авторским, отношение к тому, что на экране.

Геббельс выходит из комнаты, где только что были убиты матерью его дети, выходит в состоянии мрачной прострации, без пяти минут самоубийца, для которого все человеческое отныне окончательно чуждо, и натыкается на молодого, веселого советского связиста (Л. Куравлев), протянувшего прямой провод из советского штаба сюда, во вражеский бункер, и истомившегося в ожидании новых приказов. Связист поднимается навстречу плетущемуся на тот свет Геббельсу и задает очаровательный в своей непосредственности и весьма уместный при всей его кажущейся неуместности здесь, сейчас, после того, что случилось и еще должно случиться, вопрос: «Я извиняюсь... битте... где у вас здесь туалет?..»

Мрачные фигуры истории представляет экран — Гитлер, Геббельс, Гиммлер, Гудериан, Кейтель и иже с ними. И я думаю сегодня о том чувстве строгой меры и эмоциональной точности, с какой авторы показывают нам лагерь врага. Создатели картины нашли ту среднюю равнодействующую, по которой одной только и могли вписаться в общее полотно и авторский гнев, и сарказм, и ненависть к палачам народов, и ощущение

«Освобождение». Цветаев — Н. Олялин, Зоя — Л. Голубкина, Ярцев — М. Ножкин

реальности в изображении столь ненавистных фигур, при одновременном анализе психологических, социальных, политических причин того мирового оглушительного банкротства, которым навек ославили себя главари фашизма в гневной памяти народов. Удачному решению этой задачи много способствовала группа прекрасных актеров из ГДР. Среди них несомненно выделяется своим поразительным мастерством и даром точнейших историко-политических и индивидуально-психологических характеристик Фриц Диц, которому выпала тяжкая доля сыграть Гитлера. Нужно находиться на высокой ступени гражданской зрелости и профессиональной ответственности, чтобы взяться за эту работу и столь успешно ее завершить.

Два заключительных фильма киноэпопеи «Освобождение» предлагают вниманию зрителей важные эпизоды, показывающие, как в ходе битвы с гитлеровской Германией выковывалось и крепло братство по оружию, интернациональная солидарность трудящихся, объединенных единой целью освобождения Родины и Европы от чумы фашизма, в борьбе крепивших узы, которые впоследствии привели к созданию на планете мощного бастиона стран социализма. Эпизоды эти оказались отнюдь не декларативными. Они тем более убедительны, что разыграны свежо и непосредственно, в них действуют обаятельные, живые люди. Вспомните еще раз танкиста Дорожкина, его встречу с командиром польского стрелкового батальона поручиком Домбровским (Д. Ольбрыхский), подразделение которого было придано группе советских танков, готовящихся к новой атаке. Всего несколько минут присутствует Домбровский на экране, но запоминается крепко, со всей своей статью и выправкой, насмешливым взглядом, немногими репликами — от первого вопроса, обращенного к Дорожкину, бренчащему на рояле: «Что, артисты, загораете?» — до автоперевода собственной фразы, адресованной товарищу своему Пелке, оседлавшему дамский велосипед для

«Освобождение». Сержант Дорожкин — В. Носик

поездки на соседнюю станцию, где видели цистерну с горючим для танков: «Я ему говорю, что дамы еще у него нет, но уже есть дамский велосипед. Тоже хорошо».

Несколько выразительных штрихов — и образ создан. Естественно и просто находят общий язык солдаты-братья. Ими проявлено столько взаимного доверия, уважения, симпатии, что совершенно не приходится сомневаться в исходе совместной атаки, которую мы увидим несколькими кадрами позже... А до того случится еще маленькое приключение, когда в поисках горючего для танков Дорожкин и Пелке обнаружат на железнодорожном разъезде цистерну со спиртом и состоится короткая трапеза, прозвучат выдержанные в духе момента короткие тосты Дорожкина: «Смерть фашистским оккупантам!» и «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» А потом они освободят из заколоченных товарных вагонов узников концлагерей: «Выходи, Европа!»— произойдет горячая встреча, прольются слезы радости, сплетутся в объятиях руки. На мгновенно возникшем митинге Дорожкин скажет нескладную, но тем не менее предельно ясную речь: «Домой идите! Домой! Нах хауз!.. Ауфвидерзейн!..» — и бывшие узники с воодушевлением, собрав силы, дружно навалятся на цистерну с соляркой, толкая ее по рельсам: пусть советские танки получат горючее и обрушатся всей мощью своей на ненавистного врага!.. Так конкретным выразительным кадром представляют нам бойца Советской Армии как воина-освободителя, спасителя многострадальной Европы, несущего мир земле, счастье людям, ради этого взявшего в руки автомат, севшего за рычаги танка.

В рецензии на фильм «Направление главного удара» мне приходилось высказывать надежду на то, что когда все фильмы «Освобождения» встанут в ряд, то с одновременно впечатляюще представленной ролью штабов и тех, кто осуществлял стратегию войны, окончательно и полно завершится обрисовка образов ря-

«Освобождение»

довых ратных тружеников, представляющих народ, одержавший победу в величайшей битве истории. Радостно, что эти надежды во многом сбылись. И здесь прежде всего надо говорить о месте в картине такого персонажа, как сержант Дорожкин. Образ его врезается в память, ибо спаян с фильмом неразрывно, придает ему смысловую глубину и историческую достоверность.

Этот простоватый на вид, но расторопный, находчивый, умелый труженик войны щедро наделен всем лучшим, что соединено в нашем сознании с понятием советский воин в Европе, участник последних в той войне сражений. Это он, укрывшись за броней танка, врывается в очередной освобождаемый город, это он пытается втолковать потерявшейся от страха немецкой девушке не столько с помощью скудной иноязычной лексики, сколько всем радушным видом своим, глазами, улыбкой, жестами, что не надо его бояться, что он хоть и суров, но справедлив, что карает только врагов, а вообще-то он сюда с добром пришел и желает ей счастья... И он же, Дорожкин, с боями поднимается по этажам рейхстага, будто по кругам ада, что страшней Дантова, сквозь смерч разрывов и дым пожарища. Он гибнет на самом пороге Победы, и когда совсем тихо станет на черно-серых этажах после утихшей брани, когда на фоне замирающего потрескивания огня будут гулко разноситься голоса и шаги оставшихся в живых, звонко и тоскливо замечется между дырявыми перекрытиями призывный голос друга и командира Васильева (Ю. Каморный): «Дорожкин!.. Дорожкин!.. Дорожкин!.. Дорожкин!..»

Не ответит Дорожкин. Не ответит. Прав поэт, утверждая, что павшие не молчат. Но они и не откликаются, когда их зовут...

Ответом Васильеву станут мощные залпы салюта, что устроили на ступенях поверженного рейхстага из автоматов, пистолетов, карабинов счастливые воины-победители.

Мне довелось внимательно знакомиться со всеми фильмами киноэпопеи «Освобождение»

по мере их выпуска в свет. И у меня сложилось отчетливое впечатление, что при всем общем высоком уровне осуществления замысла киноэпопея каждым своим фильмом поднималась как бы на новую ступень и в смысле постижения избранного жанра, и в пластичности в обрисовке образов, и по композиционному решению. А вся вместе она дает благодатную пищу для размышлений о жанре героической эпопеи-хроники как таковой и месте ее в ряду других жанров сегодняшнего киноискусства. Более глубокий и подробный разбор ее особенностей, несомненных достоинств и тех или иных недостатков, конечно же, еще впереди. Сейчас, в этих своих кратких заметках, по следам первого впечатления, я только еще раз хочу подчеркнуть, что новое, содержащееся в многосерийной ленте,— это не только плод некоей изобретательности авторов, а прямое следствие новаторского подхода к материалу, подлинного историзма в его освещении, в понимании его сложности.

Последние части «Освобождения» еще раз заставляют обратить внимание на то лучшее, чем богато операторское и монтажное мастерство создателей фильма. Как не заметить, скажем, почти плакатное противопоставление двух крупных планов в горячем калейдоскопе действия ближе к концу картины: опрокинутый навзничь, обвитый темными тенями профиль мертвого Гитлера и чуть позже, после надписи «Берлин. 2 мая», упрямый и четкий профиль стоящего на кп Жукова с пляшущими за ним отсветами пламени и переливами прожекторов... А вспомним удачно примененную двойную экспозицию, сразу после сцены выработки советским командованием плана наступления на Берлин в начале февраля 1945 года. Враг еще сопротивляется, отчаянно, остервенело сопротивляется, но каждому ясно, что пробил его последний час... Закончив военный совет, Жуков (в эту минуту он один) берет в руки баян. И вспоминает... Перед его мысленным взором проходят самые тяжелые, переломные моменты войны... И мы, зрители, как бы вновь перелистываем страницы киноэпопеи, внутренне готовимся к восприятию ее финала.

Об одних эпизодах фильма я говорил подробнее, других лишь коснулся, третьи вообще остались за рамками статьи. Оговорюсь: тут многое можно было бы поменять местами. Ибо суть рассуждений не изменилась бы, возьми мы в центр внимания такие, скажем, эпизоды, как разговор генерал-полковника Лелюшенко со стрелявшим в него пятнадцатилетним немецким мальчиком, или бой у зоопарка, или встречу артиллеристов Первого Белорусского фронта и мотопехотинцев Первого Украинского в квартире пожилой немецкой хозяйки, когда Зоя (Л. Голубкина) сказала: «Это же надо — все фронты перемешались...»,— а Цветаев (Н. Олялин) уточнил: «Не перемешались, а соединились». Сколько важного, волнующего, многозначительного заключено и в таких сценах, как спасение советскими солдатами тех, кто оказался затопленным в берлинском метро, или в сцене фотографирования для партийных билетов, или в эпизоде выступления по радио антифашиста из национального комитета «Свободная Германия» товарища Вилли (Г. Штайгер) вместе с пастором церкви святого Георгия. Как существенна поправка, которую сделал Вилли к словам пастора: «Нет, отец, Германия не погибла. Это не конец, а начало новой Германии».

Каждый эпизод, какой ни возьми, пронизан главной и общей для всего идеей: Советская Армия, отстоявшая свое Отечество, пришла в Европу о с в о б о ж д а т ь ее. И освободила. Тяжелые, невозвратимые утраты понес советский народ, и благодарное человечество никогда не забудет его жертвы, его подвига.

Еще тогда, когда гремели раскаты боев, лилась кровь, вздымалась земля от разрывов, советский народ, партия коммунистов думали о будущем мире, о будущем народов. Как думают о нем, как отстаивают они его и сейчас. Киноэпопея «Освобождение» ярко выражает нашу позицию. Шагая по экранам мира, она несет миру правду о минувшей войне, она показывает, как умеют воевать советские люди, когда Родина в опасности, как умеют они отстаивая Родину, отстаивать мир и справедливость.

Журналист Заур в сценарии и в фильме

Н. Игнатьева

«Главное интервью». Сценарий М. Ибрагимбекова. Постановка Э. Кулиева. Оператор Р. Оджагов. Художник К. Наджаф-заде. Композитор П. Бюль-Бюль Оглы. Звукооператор А. Гасан-заде. Редактор И. Касумов. «Азербайджанфильм», 1971.

Бывает так: живет человек вполне благополучно, без особых трудностей и забот. Все у него вроде бы ладится, работа идет хорошо, отношения с людьми тоже хорошие, ничто не вызывает сомнений, тревог. Но в какой-то момент он начинает понимать, что, пожалуй, нет у него достаточных оснований быть довольным собой — жил он, принимая складывающиеся обстоятельства такими, какие они есть, не пытаясь влиять на их ход, не вникая в глубинный смысл происходившего с ним и с окружающими его людьми. Только теперь осознал он те потери, тот нравственный урон, которые принес ему этот добровольно принятый им для себя строй жизни. В человеке пробуждается стремление к критической переоценке ценностей.

Таков был замысел фильма «Главное интервью». Замысел серьезный, интересный: будь он осуществлен — полно и темпераментно,— картина оказалась бы в русле важных забот нынешнего дня, связанных с воспитанием человека, формированием личности.

С героем фильма «Главное интервью» мы сталкиваемся, как правило, на его «рабочей площадке». Правда, каждый раз она видоизменяется: то это участок бригады нефтяников, то зоопарк, то кулисы концертного зала, то кабинет, в котором происходит редакционная летучка. Заур (так зовут главного героя) — корреспондент радио, человек, род занятий которого все время перебрасывает его из одной сферы в другую, заставляет быть свидетелем и участником различных событий. Но не сами по себе особенности профессии и связанные с ней коллизии, как мы уже знаем, интересуют авторов картины. Принадлежность героя к журналистике привлекла их постольку, поскольку предполагает постоянное широкое общение героя с людьми, дает возможность показать через его восприятие многообразные человеческие связи.

И перед сценаристом и перед режиссером стояла общая задача: постепенно поставить героя перед духовно-нравственным переломом, подвести его к итогу каких-то жизненных накоплений, изобразить движение характера, направление этого движения. Задача нелегкая — проследить на экране внутренние изменения в человеке, явившиеся постепенной реакцией на то, что не выделялось, не «выламывалось» из обычного хода жизни, оставалось в ряду ее привычных событий. Непростое дело раскрыть эволюцию души, тем более в свете обыкновенных житейских обстоятельств, повседневных, ничем не «расцвеченных».

Максуд Ибрагимбеков, перу которого принадлежит сценарий «Главное интервью», обладает уже не только литературным и кинематографическим опытом, но — что куда важнее — своей индивидуальностью, своей манерой письма. Драматург ищет способы отображения жизни в ее непосредственном течении, с максимальной приближенностью к фактам реальной действительности, но с осознанным стремлением в самом взаимодействии событий, в движении, диалектике фактов обнаружить смысл происходящего.

Так написан и сценарий «Главное интервью», вернее киноповесть, опубликованная в журнале «Советский Азербайджан» (1970, № 5), ставшая затем основой картины. Автор прослеживает «дни и часы» своего героя, вглядывается в подробности его быта, улавливает оттенки настроения, угадывает направление мыслей... Нет попытки жестко сконструировать, выделить или укрупнить события, найти их «особый ход». Действие развивается в своей житейской последовательности, происходящее фиксируется с почти документальной точностью, но «документальность» повествования не исключает авторского присутствия, только

«Главное интервью». Заур — Г. Мурад, директор зоопарка — Д. Тумаркина

авторское здесь проявляется не в декларациях и комментариях к поступкам героев, а в интонации — ненавязчивой, лирической, в чуть ироничном взгляде, легком юморе. Ничто не акцентируется: писатель не показывает, как отзывается в душе героя данное событие, как преломляется в сознании тот или иной факт. Все это скажется потом, в финале, а пока прогнозы и выводы пусть делает читатель, будущий зритель. И когда будут подведены итоги, читатель поймет, как точно рассчитал драматург воздействующую силу избранных им художественных средств.

Как будто бы — поначалу — примерно так же выстраивается и фильм. Сохраняя свободную композицию сценария, режиссер Эльдар Кулиев стремится передать характер повседневной жизни, эпизод за эпизодом картина ведет нас вслед за героем, и кинокамера словно непреднамеренно показывает нам журналиста Заура в деловой беседе, встречах, разговорах с товарищами. Никаких необычных событий не происходит — будни, привычные занятия: взял интервью, подготовил передачу, перебросился несколькими фразами с приятелем... В этих коротких эпизодах, мимолетных встречах, репликах должен прорисовываться характер героя, должен обнаружиться авторский замысел.

...Заур берет интервью у директора зоопарка, записывает на магнитофон рассказ о павианах-бабуинах, но директор вдруг переходит на неожиданную для репортера тему — говорит, что не может добиться расширения территории зоопарка, а из-за этого мучаются животные, четвертый год в тесном загончике стоит прикованный железной цепью бедняга слон.

«Главное интервью». Заур — Г. Мурад, Абдулла Керимович — К. Адамов

Магнитофонная лента фиксирует жалобу директора, просьбу помочь. Но запись велась для воскресной развлекательной передачи, и корреспондент, не задумываясь, отрезает ненужный кусок пленки, выбрасывает ее. А вместе с пленкой выбрасывает из памяти и обещание помочь..

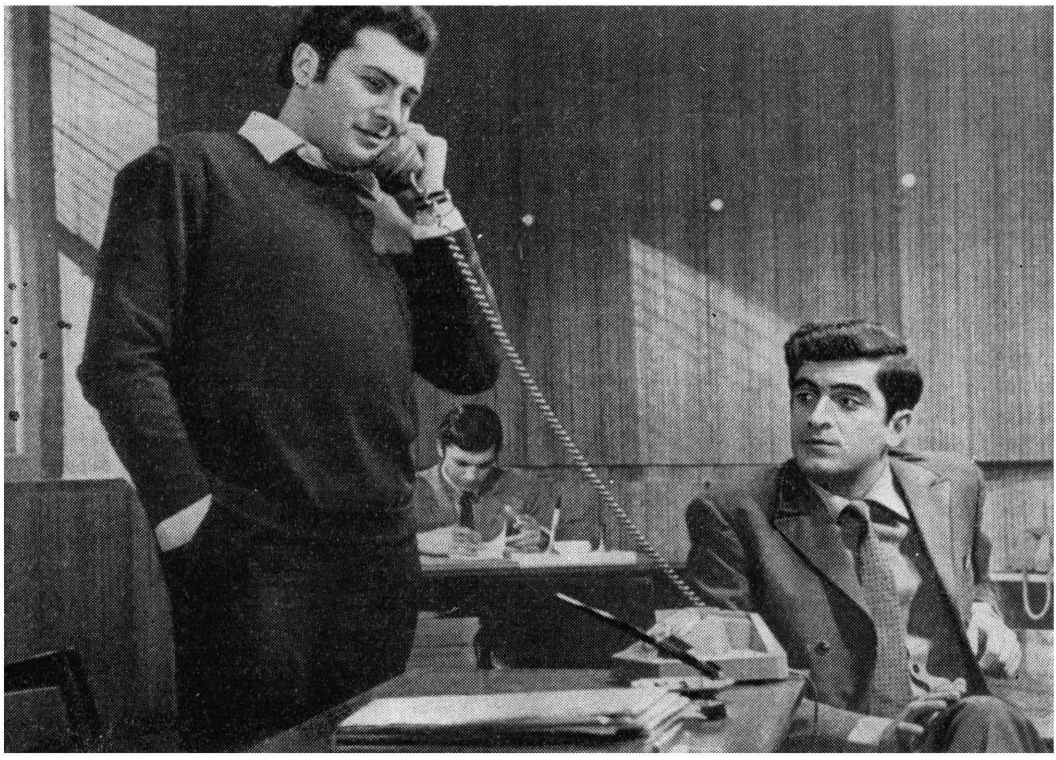
Факт этот как будто не больно значительный, однако к нему подверстывается другая деталь: звонок — и уже не первый — бывшего друга Заура, с которым тот никак не найдет времени встретиться. Потом раз-другой повисшая в воздухе просьба товарища по работе прослушать подготовленную им передачу...

Заур (роль его исполняет Гаджи Мурад) — хороший журналист, точно выполняет задания, пользуется авторитетом. Но выполнить задание — на это достаточно профессионального умения. А хватит ли одних лишь профессиональных навыков, чтобы глубоко вобрать, «пропустить» через себя увиденное и услышанное? Ведь конечная цель всех дел Заура — рассказать о людях, о том, что приносит человеку благо, радость, счастье, что помогает ему в труде, поисках, наконец, в чисто житейских заботах каждого дня...

Что же он за человек — Заур?

Когда читаешь сценарий, Заур оставляет впечатление человека уверенного в себе: он знает свои способности и возможности, и это придает ему ту непринужденность, естественность, свободу поведения, которые так помогают в жизни и в работе, без труда открывают двери в нужные кабинеты.

В фильме прежде всего бросается в глаза даже не самоуверенность, вернее, самодоволь-



«Главное интервью». Заур — Г. Мурад, племянник — Ф. Поладов

ство Заура. И в том, как небрежно он берет интервью, как походя разговаривает с товарищами, как нечутко ведет себя с Саидой (Ариадна Шенгелая) — его первой любовью, вновь повстречавшейся ему спустя одиннадцать лет после разрыва.

На страницах киноповести мы видим, как легко работает Заур, как спорится у него дело, как все ему удается. Но это не значило, что работа у Заура легкая. Нет, она требует немалых усилий, и умственных и физических, настойчивости и скромности, напора и такта, смелости, решительности. Убедительное подтверждение последнему — эпизод на острове, куда Заур прилетает, чтобы сделать очередной репортаж о работе бригады нефтяников, за которой он давно и пристально следит. Как всегда легко и непринужденно ведет себя Заур с рабочими, шутит, а бригадир Рафиев, и раньше относившийся к нему с некоторым предубеждением (на то есть причины личные — чувство ревности), сегодня особенно неприветлив. Нервничает Рафиев: сердцем чует — что-то должно произойти. И вдруг, ломая механизмы, круша железо, в небо вырывается мощный нефтяной фонтан. В любую минуту нефть может загореться — надо немедленно покидать остров. Но вертолет, на котором прилетел Заур, не может взять всех — один человек лишний. Заур остается на дощатом помосте, кричит летчику: «Высадишь, прилетишь за мной!» И в этот момент из кабины выскакивает Рафиев, становится рядом с Зауром. Чуть позже торпедный катер, находившийся в море на учениях, примет на борт с ног до головы обрызганных нефтью

людей и едва отчалит от острова — нефтяной столб охватит пламя. А Заур, отмывшись, переодевшись в матросскую робу, предлагает Рафиеву включить магнитофон — прослушать редкостную запись, шум забившего фонтана.

Думается, нет надобности говорить о том, какие возможности открывал этот эпизод, как много он мог дать фильму. Но в картине его не оказалось. А вместо ощущения того, как легко работает Заур, появилось иное, противоположное впечатление — «легкой работы» у героя. В самом деле, никаких «своих трудностей», о которых упоминает в фильме Заур, в работе корреспондента словно бы и нет. Включить магнитофон, произнести несколько дежурных фраз, вовремя дать микрофон в руки собеседнику — к такому труду по праву можно отнестись иронически, что и делает в фильме бригадир Рафиев.

Безусловно, не все удалось в сценарии. Некоторые эпизоды не отличаются хорошим вкусом (например, сцена в доме актрисы, куда случайно попал юноша Заур), есть крен к иллюстративности (встреча с Надиром у кинотеатра), действие подчас загромождено ненужными подробностями. Но подобные сценарные просчеты легко можно было устранить, и, кстати, в картине нет упомянутых эпизодов-реминисценций, что ей только на пользу.

Но фильм, по сравнению с киноповестью, претерпел и нежелательные изменения. Их не зачислишь в актив экранного произведения, напротив, поставишь в упрек ему.

В литературном сценарии Заур обрисован незаурядным человеком, но одаренность его скорее подразумевается, по-настоящему не проявляется в действии. Однако любовь к работе, увлеченность ею — качества, несомненно присущие герою. Он перегружен разными заданиями, мотается по городу, недосыпает, устает, но все это для него не тяжкие и надоевшие обязанности: ему это интересно.

В фильме немного объектов, на которые выезжает Заур, сократилось количество интервью, однако вместе с этими, быть может, и необходимыми порой сокращениями ушло ощущение интенсивной, увлекающей Заура работы, ушло ощущение разнообразия окружающей жизни, ее активного пульса. А в самом герое появилось какое-то спокойное самодовольство.

Там, в сценарии, Заур — «лучший корреспондент города» — мог напустить на себя эдакое безразличие и в ответ на вопрос: «А что это за задание?» — бросить небрежно: «Да пустяки... буквально несколько слов». И хотя, например, к интервью с известным шансонье журналист не относится как к делу чрезвычайно важному, все же в его небрежности многое было, конечно, от щегольства и позы, от наигранного равнодушия.

В фильме же не раз ловишь себя на том,

«Главное интервью». Саида — А. Шенгелая

«Главное интервью». Заур — Г. Мурад

что Заур и в самом деле кажется человеком равнодушным. Не знаю, идет ли это от однотонного исполнения актера Г. Мурада или от режиссуры, утерявшей в картине неоднозначность характера и несколько обеднившей его психологические оттенки,— наверное, и от того и от другого. Но в результате упрощен первоначальный замысел, а образ героя стал элементарным.

Ведь не потому же, что Заур непробиваемо равнодушный по своей природе человек, не находят у него отклика неоднократные просьбы коллеги Алтая послушать передачу, и не по этой же причине забывается им интервью «не на тему» с директором зоопарка. А потому, что он позволяет захватить себя силе «текучки», живет по инерции. Вот о том, как важно понять, вовремя увидеть опасность привычного, засасывающего житейского круговорота, который касается только поверхностного слоя жизни, не задевая ее глубин, не оставляя времени, чтобы «остановиться, оглянуться», порой, как бы атрофирует человеческие чувства, говорил в своей киноповести М. Ибрагимбеков. И приводил героя к осознанию этой мысли, к «главному интервью» с самим собой, что свидетельствовало о начавшемся психологическом, нравственном переломе.

Фильм тоже ведет Заура к этому «главному интервью». Но каким путем? Через неожиданную гибель Алтая. Гибель случайную, ничем драматургически не подготовленную и не оправданную. В фильме вместо Заура в бригаду нефтяников летит Алтай, так как Заур в результате предпринятых режиссурой сюжетных перемен в этот вечер назначил свидание Саиде и лететь отказался. И вот телефонный звонок извещает героя и зрителей, что Алтай попал в аварию, вертолет разбился. Здесь сама ситуация с отказом Заура от поездки несостоятельна, неубедительна. Мог ли Заур, такой, каким его знают и уважают товарищи по работе, не вылететь на задание, понимая, что оно важное, что на участке вот-вот пойдет нефть? Ведь это его бригада, дела нефтяников стали частью его дела, его работы. Как ни важно для него свидание с Сандой, это не та причина, которая является действительно серьезным препятствием,— если невозможно предупредить Саиду, можно потом ей все объяснить, уж с ней-то ничего не случится.

И все-таки Заур не полетел. Алтай погиб. Было ли все это в сценарии? Нет. Откуда же возникло? А вот откуда.

Тот перелом в герое, о котором мы узнаем в финале, когда в своем «главном интервью»

Заур обращает к себе вопрос о смысле жизни, драматург показывал как своеобразное обобщение прожитого, духовное «освоение» накапливаемых фактов. А фильм таких фактов не собрал.

На экране трудно передать, как «перевариваются» — перерабатываются мозгом, сердцем жизненные впечатления и подробности. Всегда сложнее показать перелом в сознании, в человеческой душе как процесс постепенного освоения чего-то, чем как результат внезапного потрясения, психологического стресса. И тогда на помощь приходят спасительные стереотипы. В данном случае — искусственная драматизация событий. Только через «комплекс вины» перед погибшим Алтаем приходит герой фильма к интервью с самим собой — к самоотчету. Погиб Алтай — и лишь теперь Заур слушает передачу, сделанную товарищем, и слышит вопрос погибшего: «В чем вы видите смысл жизни?» — и обращает этот вопрос к себе... Наивно!

Не хочется случившееся ставить в вину только молодому режиссеру Э. Кулиеву, ранее снявшему интересную, острую картину «В этом южном городе», хочется скорее сожалеть о власти привычных эстетических представлений, подчас удерживающих искусство на устаревших позициях.

Разумеется, я не хочу оправдывать просчеты режиссуры, на чьей совести и не очень точный выбор актера на главную роль, и противоречащая стилистике сценария многозначительность — в интонациях речи героев*, в атмосфере происходящего, и медлительность, вялость действия. А ведь есть в фильме и безусловные удачи — все сцены с Абдуллой Керимовичем (актер К. Адамов), главным редактором отдела радиокомитета, и эпизоды с пареньком-«козленком», пробующим себя на журналистском поприще (эту роль выразительно, очень смешно играет молодой Ф. Поладов).

Однако это разговор уже скорее по частностям. Куда важнее обратить внимание на вещи более принципиальные. На то, что кинематограф далеко не всегда оказывается подготовленным к реализации замысла, в чем-то нового — и в постановке проблемы, повороте мысли, и в художественной их разработке. Так как это произошло в процессе постановки фильма «Главное интервью».

* Впрочем, тут критический пафос должен быть обращен в первую очередь к качеству дубляжа, сработанного в дурных традициях актерского «наигрыша». Но это особая, большая тема, к которой журнал должен обратиться специально.

Неутомимые неуловимые

Леонид Лиходеев

«Корона Российской империи, или Снова неуловимые». Авторы сценария Э. Кеосаян, А. Червинский. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор М. Ардабьевский. Художники А. Шенгелия, С. Агоян. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Ванециан. Редактор Е. Цицина. «Мосфильм», 1971.

В одном забавном вестерне есть место, когда герой сидит в ванне, а к нему входит мститель, который начинает его долго и нудно обличать. Обличаемый смотрит на мстителя из мыльной пены и, не дослушав, стреляет из пены же. При этом он произносит святые слова:

— Ты что, сюда стрелять пришел или разговаривать?

Мне кажется, этот важный демарш определяет параметры жанра.

Во всяком случае, третья серия «Неуловимых» напомнила об этом демарше.

Неуловимые стали неутомимыми.

Первая серия была занятна, весела, и все мы радовались, что есть у нас такая приключенческая картина.

Во второй серии «Неуловимых» герои подустали, но все еще держались жанра. Прыгали они пока еще там, где надо, погони устраивали тоже в приличествующих местах, стреляли и попадали непринужденно и не преувеличивали свое значение в историческом процессе.

И вот появилась третья серия.

Империалистических акул сейчас угощает, а потом обезвредит кабатчик Луи — ведь он же Леня из Одессы!

Картина начинается с того, что четыре знаменитых отрока, разгромив очередную банду беляков и выручив заодно эшелон с хлебом для голодающих губерний, предстают перед «начальником ЧК». Несмотря на голод и разруху, «начальник» занимает непомерный современный кабинет, обставленный бутафорами и реквизиторами с большим уважением к владельцу. Владелец ходит по этому кабинету и произносит сентенции, относящиеся более к проблемам развития человечества в целом, чем к конкретным делам ведомства.

Отроки, конечно, заявляют ему, что хотят учиться. Но «начальник», конечно, говорит, что учиться они успеют, а в данный момент им надо быть начеку, поскольку силы империализма желают спереть императорскую корону, находящуюся теперь в музее, и посылают к нам для этой цели своих агентов, коим уже выданы визы. Почему он им выдал визы, точно зная о цели их приезда, неясно. Я полагаю, «начальник» был в доле со сценаристами и сделал это исключительно для того, чтобы начать сюжет.

Значит, известные нам по предыдущим сериям белые контрразведчики, оживленные для данной цели, хотят выкрасть корону, чтобы венчать ею одного из двух дураков — претендентов на русский престол. Но на самом деле они хотят продать этот ценный головной убор за океан.

Когда один из отроков узнает, что претенденты на престол хотят венчаться короной, он сокрушается голосом камер-юнкера:

— Большой императорской?

Понимаете, если бы малой короной — это еще туда-сюда, но если большой — это меняет положение. Тут уже сердце комсомольца двадцатых годов начинает негодовать.

И вот задача операции, задуманной «начальником», состоит в том, чтобы сначала дать украсть данную корону, а потом обязательно поймать вора. Такая интересная игра. Раз, два, три, четыре, пять — я иду искать.

А в это время империалистические акулы, конечно, ладят из этого воровства крупную политику: мол, слямзим и объявим на весь мир, что большевики не умеют хранить древние реликвии. Для такой причины они заявляются в музей с ехидным вопросом: где корона?

И пока отроки ловят эту корону в Париже, в Одессе и на других съемочных объектах, «начальник» держит всех империалистических провокаторов в московском музее, обещая, что корона с минуты на минуту будет здесь, а на указанных съемочных площадках в это

время идут драка, стрельба и политдискуссии. Каждую минуту «начальнику» незаметно докладывают, что корона вот-вот явится, сейчас мы прижмем эту кодлу к ногтю, надо только ее отвлечь немного, для чего пожилой искусствовед морочит империалистам голову, читая им на память Евангелие от Матфея. Память у искусствоведа дырявая, но это значения не имеет. Потому что еще до закрытия музея отроки успевают отбить захваченный на рейде пароход, отнять корону и прямо из Одессы торжественно доставить ее на стенд.

Вот и все.

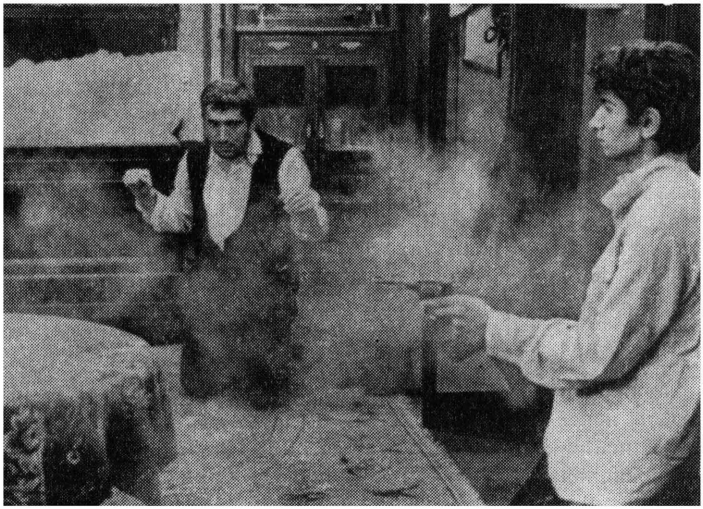
По дороге, конечно, показан парижский кабак, в котором должна происходить коронация и в котором, пока суд да дело, исполняются печальные, полные политраскаянья эмигрантские романсы.

Вообще-то приходится отметить, что в последнее время так называемые «детективы из истории революции» все чаще происходят в кабаках. Вероятно, этому способствовала окончательная победа цветного кино. В связи с этой сокрушительной победой следует наконец пересмотреть кое-какие теоретические аспекты и признать, что канкан сыграл, вернее сказать, станцевал не последнюю роль в деле распространения передовых мыслей. Нам показывают фильмы, где белые контрразведчики путаются среди юбок шансонеток в поисках опасных революционеров, а в цыганских гитарах оказываются не только пулеметы, но и прокламации.

Третья серия «Неуловимых» ничуть не хуже этих картин. Даже более того — отдельно взятые романсы сделаны совсем неплохо. Вставь их в другую картину — все было бы ничего.

Но среди трюковой стрельбы нужна не психологическая печаль представителей обреченного мира, а нечто попроще и позанятнее. Среди трюковой стрельбы нужен был бы Бубочка

Шумит ночной Париж...



Доигрался матерый волк Овечкин – не дрогнет левая рука Яшки-цыгана

Касторский, который жил и работал в первых двух сериях. Зря его, конечно, шлепнули. Не того они шлепнули. Он по крайней мере знал, что такое жанр и не выходил из него.

Потому что за порогом жанра начинается пошлость. Играть надо по правилам. Даже в кино.

И вот, ощущая параметры жанра, творцы фильма вводят нового «комика». То есть берут хорошего актера и приказывают ему «комиковать». Конечно, «комик» этот связан с отживающим миром через бывшую фрейлину. Когда-то они встречались. Но только в данном случае не очень ясно, что имели в виду творцы фильма под понятием «фрейлина»...

Когда пахнет морем и Одессой, нужно, конечно, чтобы на экране имелись жулики и чтобы они говорили на соответствующем морю и Одессе особом жаргоне. Так сказать, чтобы они «ботали по фене». И они ботают на том изысканном уголовно-застольном наречии, которое издавна принято в пижонских компаниях как признак глубокого знания жизни. Уж на что смешнее разговаривал Бубочка! По крайней мере он был лишен претензий.

Эти не свойственные данному жанру претензии повлияли и на отрицательных героев. Разговаривают они, как в «жестокой драме», действуют, как в вестерне, и скачут, как в оперетте. Единственное, что осталось в них от жанра,— это то, что они появляются всегда там, где нужно положительным героям, и подставляют им для обстрела именно тот бок, который нужно по сценарию...

Читатель, вероятно, заметил, что некоторые слова и термины я заключаю в кавычки. Например, «начальника ЧК». Я беру его в кавычки по той простой причине, что ни в какие другие ворота он не лезет. Это легко проследить.

Итак, в самом начале «начальник» не пускает героев учиться. В этом он не виноват, будучи по рукам связан сюжетом, а по ногам — коллизией.

Думаю я, что отроков он попридержал от учения по этой причине. Потому что если бы они пошли учиться — они бы узнали много полезных вещей и касательно русской короны и касательно иных вопросов грамоты и политграмоты. И тогда сюжет в фильме был бы другой.

Так, например, узнали бы они, что по дороге из Москвы в Одессу нет никакой пустыни. Узнали бы они также, что Исаак родил не Иоанна, как утверждает в фильме пожилой искусствовед, а просто Якова. Узнали бы и то, что серьезный «дипломат Качерин»

(не Чичерин ли?) был достаточно занят в те годы, чтобы не лезть в самодельный сюжет, в коем он выглядит так, что на него совестно глядеть... Словом, если бы «начальник» позволил героям учиться — картина получилась бы с совсем другим сюжетом.

А может быть, и прав «начальник»? Может быть, и не надо было их сажать за парту? Действительно, они прекрасно шпарят по-французски, гораздо лучше, чем зловредный империалист, который произносит несколько фраз на такой французской «фене», что понять и перевести его может только сам «начальник», показывая свою окончательную образованность, что, надо думать, и дает ему возможность вдребезги разбить козни буржуазной акулы.

— Короны нет,— злорадствует эта жуткая акула на «пресс-конференции» перед самым лицом самого «Качерина».— Короны нет, это есть факт!

— Это не есть факт,— парирует «начальник», сокрушая каверзы неприятеля.

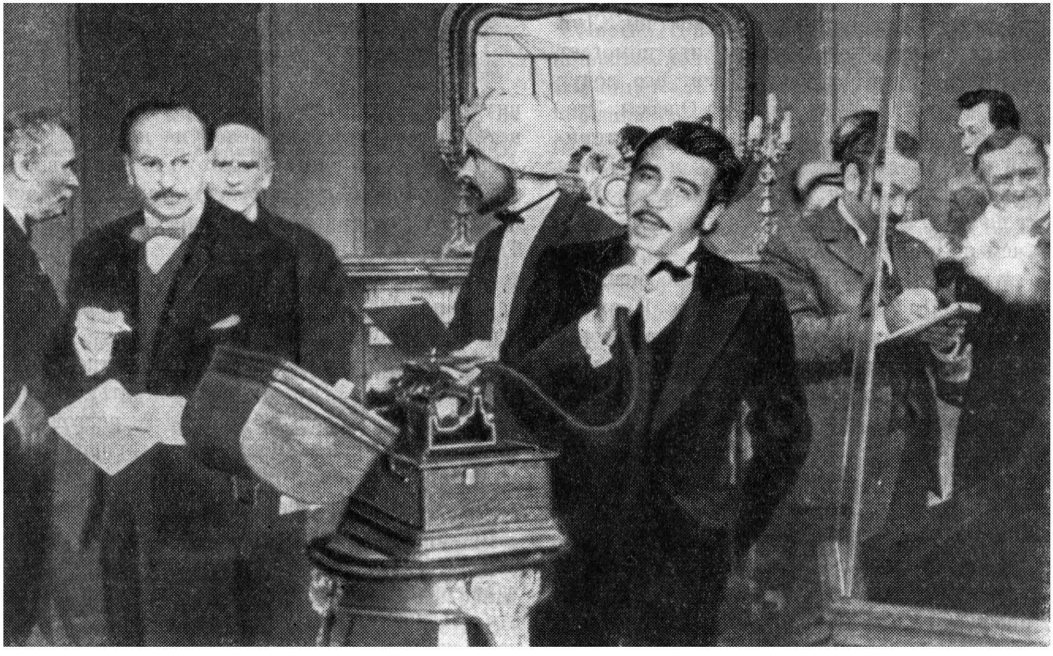
Так вот, если бы знаменитые отроки пошли учиться — они бы знали, что идея в том виде, в каком ее подсунули им творцы фильма, не есть идея. И политика в том плане, в каком ее им подсунули, не есть политика. А все это есть нормальный, довольно тусклый демагогический прием, наивно предназначенный заменить и то и другое.

При помощи этого универсального заменителя можно решить все вопросы, никакого отношения к жанру не имеющие.

«Историческую обреченность» можно показать путем саморазоблачительных речей пьяного поручика, надевшего для смеху одежды монахини.

«Полное разложение» в стане врага можно показать с помощью драки перед «операцией».

«Моральную опустошенность» можно показать назойливыми пьянками.



Сенсация! Знаменитой короны у русских нет! Эту весть спешит передать режиссер Э. Кеосаян, на этот раз выступающий в своем фильме и как исполнитель роли Шустрого брюнета.

Не помогла маскировка — неуловимые легко разоблачают врага.

Даже «международную солидарность» показали. Там у них парижский кабатчик Луи признается в хорошую минуту, что помогает героям потому, что, оказывается, его зовут не Луи, а Леня. То есть он — из Одессы. Это, разумеется, немалое доказательство исторической благонадежности. Лично я не могу с этим не согласиться, потому что меня тоже зовут не Луи, а Леня...

В чем же причина неудачи?

Я думаю, в том, что группа не поехала в Париж. Писали для съемок в Париже, а снимали в павильоне. А разница между Парижем и павильоном видна даже из зрительного зала. Так что если случится переснимать картину, надо обязательно ехать в Париж. Или в Константинополь, чтобы снимать Одессу. Одесса, снятая в Константинополе, всегда достовернее. А вот сцену бегства из кпз надо переснять в Тауэре. Будет очень красиво — и главное, на том же уровне художественного мотивирования.

Дорогие друзья, каждый жанр имеет свои определяющие параметры. И скакать нужно внутри них, прыгать тоже внутри, а выскакивать из жанровых пределов не надо.

Жанр «Неуловимых» — это тот жанр, в котором хорошо стреляет тот, кто стреляет первым. И первая серия подтвердила это. Там все было на месте.

Во второй серии огроки тоже вели себя исправно, несмотря на то, что кое-где они уже стреляли вторыми.

В третьей серии они стреляют третьими, дорогие друзья. Они пришли в третью серию не стрелять, а разговаривать. А разговаривают они неясно, поскольку говорить им особенно не о чем. Поэтому они часто промахиваются и в стрельбе и в разговорах.

Им уже нечего делать. Они уже поменялись своими ипостасями, они махнулись характерами, не глядя. Уже неясно, кто есть кто. И нежная Ксана уже догоняет поезд на ручной дрезине, оказываясь сильнее паро-

воза. Согласитесь, что для этого не нужно быть женственной особой, а вполне достаточно быть мужественным грузчиком.

Прекрасные ребята пережили себя в молодые годы. Тут сработал независимый закон диалектики: нельзя дважды ступить в одну и ту же водицу. А трижды — тем более.

Когда нечего делать плохому актеру — это еще туда-сюда. Но когда нечего делать хорошему — обидно.

Говорила калина: я с медом хороша; говорил мед: я и без тебя хорош. Быков, например, везде Быков. И то, что он — Быков, только подчеркивает несостоятельность картины. То же самое можно сказать и о других славных артистах, приглашенных в фильм...

В конце картины слово «конец» написано с угрожающим многоточием. Что это означает?

Неужели отрокам так и не дадут учиться?

Наброски к портрету

Г. Кузнецов

«Взятое в путь». Автор сценария Ю. Ханеев. Режиссер И. Калинина. Оператор А. Рейзентул. Ленинградская студия документальных фильмов, 1970.

Старая, волнующая мелодия: «Шел отряд по берегу, шел издалека...» Мы узнаем ее — обновленную, в ритме гитарно-ударном, с электронной вибрацией... Так с самого начала в фильме «Взятое в путь» лаконично и броско заявлена главная тема...

Что же берут у отцов, отправляясь в путь, молодые? И что нового привносит в наше общественное бытие само поколение семнадцатилетних? Конечно, дать исчерпывающий ответ на эти вопросы одним фильмом трудно. Перед нами только как бы набросок к портрету современного молодого рабочего.

Известно, что молодые люди в возрасте до 30 лет составляют более половины населения нашей страны. А из каждой тысячи рабочих 550 имеют среднее или высшее образование. Эти цифры прозвучали с трибуны XXIV партийного съезда — наш рабочий класс молодеет и становится все более образованным.

Всего в нескольких кадрах видим мы бригадира Степана Степановича Витченко. Но сразу чувствуем — этот человек превосходно знает свое дело, исполнен готовности научить ему других. Заботливый и в то же время требовательный, он может, когда надо, и «подколоть» небрежного или выбранить за оплошность... И как же к нему относятся молодые?.. Слышится веселая песенка. Ее поют цеховые ребята. В той песенке — теплые слова про бригадира-друга. Сразу ясно, что взаимоотношения у ребят со своим «батей» добрые, уважительные.

И еще штрих, в словах диктора: «На «Электросиле» все родители хотят, чтобы их дети попали именно в эту бригаду. Мать Юры Петрякова начала хлопотать об этом, когда сыну исполнилось... двенадцать».

— Тебе скоро семнадцать, Юра. Каким бы ты хотел стать в тридцать семь?..

Честно говоря, начало разговора настораживает. Сколько уже было молодежных фильмов-анкет! И чаще всего молодые, отвечая, перечисляют в таких фильмах общеизвестные добродетели, выстраивая по ранжиру четкую их шкалу — они хорошо усвоили, как надлежит отвечать на вопросы такого порядка, и наперед знают, чего ждут от них те, кто спрашивает.

Всякого рода киноанкеты — все равно как школьные сочинения: с ними иногда любопытно бывает познакомиться, но зрителю тем не менее хочется глубже разобраться не в сочинениях, а в людях, действующих на экране, чтобы судить о них не по анкетам, а как бы беседуя с ними с глазу на глаз...

И авторы дают нам такую возможность.

Сценки, подсмотренные в цехе, обрывки живых разговоров, обмен какими-то с виду случайными репликами — экран предлагает немалую пищу для зрительских размышлений. Весьма красноречивы и «немые» ребячьи лица...

Каким бы ты хотел стать в тридцать семь?

Юра молчит, улыбается, и по лицу его можно прочесть: «Да откуда же мы знаем, что будет через двадцать лет, если прожили только семнадцать? Вот поживем — увидим...»

Возникает другое юное лицо, вновь звучит вопрос:

— А ты, Женя? Какой бы тебе хотелось стать?

И опять нет ответа. Авторы, видимо, хотели, чтобы ответил зритель.

Нам показывают этих ребят в цехе. Тридцать операций на конвейере — и появляется некий готовый аппарат. Нам не говорят о его назначении, сейчас дело не в технике, не в ее тонкостях. Вникать надо не в процесс сборки аппаратов, а в то, как формируются люди, участники этого трудового процесса.

За семь лет в бригаде обучено 103 человека. На пятилетку составлен «план социального развития личности молодого рабочего».

Нередко лучшими воспитателями подростков оказываются те, кто только чуть старше, чуть опытнее воспитуемых. Авторитет таких воспитателей особенно велик для тех, кого зовут «трудными».

Постепенно на первый план выдвигается комсорг бригады Володя Целуев, член Центрального Комитета ВЛКСМ. Вот он прямо в цехе беседует с длинноволосыми, совсем юными парнишками, которые, видно, только что пришли в бригаду.

— Почему пропускаете занятия в вечерней школе?

Это не просто беседа, а заседание совета ветеранов бригады. По сравнению с шестнадцатилетними Володя и вправду ветеран.

— Какая у тебя цель?— допытывается он у одного из пареньков. — Окончить смену и в ближайший магазин?

Найден и точный, броский, до предела заостренный киноэквивалент этой беседы: на строгальном станке с деталей с воем сдирается и закручивается стружка.

— А что делать больше? — с невозмутимым видом огрызается один из «трудных».

Тем не менее поверхностный слой с подвергающихся атаке, кажется, содран.

— Стать бы геологом,— отвечает один из них. — Ездить в дальние экспедиции...

— После армии учиться будет труднее, не теряй, друг, времени теперь, пока юн,— настойчивее подталкивает его Целуев.

В цехе событие: из армии прибыл отпускник, бывший сборщик. Парни по очереди примеряют его ушанку, а одна девушка затихла, замерла, и хотя не смотрит на солдата, но чувствует его взгляд на себе. Длинный план без слов... и начинается новая главка фильма.

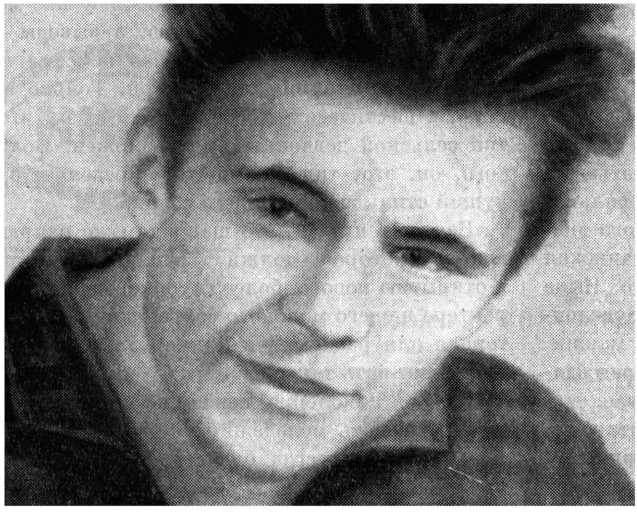
Видимо, авторы почувствовали, что цельная картина из их кинонаблюдений не складывается, и поэтому подали стихийно возникшую фрагментарность как заранее запланированный и открытый прием. Они разбили фильм на главки, обозначенные титрами: «На соискание рабочей степени», «Все начинается с бригады» и так далее. Названия эти напоминают набор готовых, удобных формул. Но не успеешь посетовать на банальность титра, как экран вновь преподносит отрывок интересного разговора или занимательную сценку из жизни.

А вот и логическая концовка. Поют ребята песенку про самих себя:

Нас называли трудными — но это не беда,
Теперь зовут нас дружными,
Дружными, нужными,
Мы — молодая гвардия, мы — гвардия труда.

И пусть слова о молодой гвардии звучат опять же в гитарно-ударном окружении. Этот стиль органичен для них, сегодняшних. Они дельные ребята. И электронная гитара им не в упрек. Да, хорошо, что их не стали стричь и причесывать для экрана. Куда полезнее присмотреться к ним таким, какие они есть.

Но фильм продолжается и после того, как достиг своей логической концовки. Володя Целуев женится, потом едет в ЦК ВЛКСМ «для обмена опытом по воспитанию рабочих подростков», мы видим его в кабинете секретаря ЦК комсомола. Считать ли эти сцены эпилогом? Кадры явно «поставлены», «срежиссированы», а привлекший было наше внимание стиль бесхитростных зарисовок из цеховой жизни не выдержан до конца. Образ Володи Целуева поэтому так и не сложился, несмотря



«Взятое в путь»

на обилие подробностей. Жаль. Нашему документальному — да не только документальному — кинематографу так не хватает яркой фигуры современного комсомольского вожака.

У Володи не выявлена индивидуальность, ему отпущены лишь черты общие, так сказать, родовые. Все женятся — он не исключение, он — как все... Все ездят отчитываться о проделанной работе, едет и он... Ну и что?

О самой работе надо бы сказать зрителю подробней. Сто три человека, воспитанных бригадой,— замечательный результат! Но вот как пришли к нему? Не показано, не объяснено. Зрителю остается только догадываться.

Но, может быть, мы предъявляем слишком большой счет к двадцатиминутному фильму? Ведь он все же приоткрыл для нас какие-то стороны жизни удивительно любопытных и симпатичных рабочих ребят... Да, приоткрыл. Но и только. Так, может быть, именно поэтому-то и хочется узнать о них больше?

Социологи опрашивают тысячи молодых людей и выводят свой цифровой, среднестатистический портрет поколения. У документального искусства иные законы. Не выкладками цифр, а чутьем художника угадывают его мастера искомый контур. Документалист находит своего героя — единственного из тысяч, в котором отражены эти тысячи. И если он верно найден, по нему одному можно судить о тысячах, о миллионах. О поколении. Синтез искусства и социологии дал кинематографу и телевидению такие фильмы, как «Все мои сыновья», «Смена», «Нам — семнадцать», «Откровенный разговор», «Найти себя». Фильмы эти показали сложнейший спектр характеров, склонностей, суждений, интересов, придя на смену стереотипно-усредненному, не социологическому, а плакатному представлению о молодом человеке.

Часть зрителей никак не хотела расставаться с этим стереотипом. На показ напыщенного глупенького пижона в фильме «Все мои сыновья» (хотя там рядом были и совсем другие ребята) эта часть зрителей ответила возмущением: не те примеры показываете с экрана!

Убрать дурной «пример» с экрана просто. Сложнее разглядеть его, чтобы убрать из жизни,— это и делали «социологические» фильмы. Еще сложнее показать, как «трудные» могут становиться «дружными и нужными». Ленинградцы показали и это — вспомним ленты «Трудные ребята» и «Каким ты станешь, парень?». Теперь возникает вопрос: а все ли подростки «трудные»? Или есть «легкие»? Иными словами, нам опять хочется увидеть

обобщенный, но и индивидуализированный, единичный портрет. Увидеть характер, то есть не ряд людей в одном измерении, а одного человека во многих измерениях.

Уже есть попытки создать и такие фильмы, пример тому — хотя бы украинская лента «Нина Хахали́на». Мы не будем вдаваться в подробный анализ этого одночастевого фильма, хотя он, безусловно, заслуживает такого анализа. Скажем лишь, что ершистая украинская девчонка показана в нем многопланово. Ныне овладевает трактором, впереди многочисленный арсенал сельскохозяйственных машин. Нина хочет стать агрономом. А председатель колхоза говорит, как важно сейчас, чтобы девушки шли на комбайн, на трактор: деревня взяла курс на полную механизацию.

Нас не покидает ощущение внутренней силы и цельности Нины: вот какая у нас молодежь! Видишь одну героиню, а выводы — о молодежи вообще, потому что не сама по себе Нина Хахалина стала такой. Только теперь, в шестидесятые, семидесятые годы, этот тип сельской девчонки стал возможен. Более того, он, этот тип, во многом определяет будущий стиль жизни нашего села.

«Взятое в путь» — это шаг в том же направлении, которое должно вскоре привести к открытию нового, более глубокого слоя в характере нашего молодого современника. И материал для раздумий и пример для подражания могут дать такие фильмы.

Каждое поколение непохоже на предыдущее. Исчерпать молодежную тему поэтому невозможно: она всегда будет новой и актуальной для кинематографа.

Чем хороши, чем плохи детективы

Ольга Чайковская

Имя Ольги Чайковской известно читателям главным образом по судебным очеркам, печатавшимся в «Известиях» и «Литературной газете». Мы пригласили О. Чайковскую выступить на страницах нашего журнала — поделиться впечатлениями о фильмах детективного жанра. Попросили не ограничиваться разбором удач и неудач той или иной картины, а поразмышлять о судьбе жанра, помечтать о его будущем, подвергая рассмотрению действительное и желательное нравственное воздействие картин этого рода на зрителей. Разумеется, вне критического анализа достигнуть этой цели невозможно. Поэтому первую свою статью автор посвящает обзору и анализу фильмов, недавно прошедших по экранам. Во второй статье О. Чайковская расскажет о том, какой жизненный материал может быть и, по мнению автора, должен быть освоен кинематографом, чтобы обеспечить необходимое развитие популярного киножанра.

Детектив — один из самых странных жанров на свете, потому что в основе его почти всегда лежит трагедия, а цель почти всегда — развлечь. Зачем нам понадобилось развлекаться за счет трагедии, этот вопрос мы оставим в стороне, мы можем только констатировать самый факт. Некоторым оправданием этого странного факта служит то обстоятельство, что трагедия в детективе не так уж и трагична. Детективное убийство мало похоже на настоящее, всегда чудовищное и кошмарное: покойник, который рано или поздно появляется в детективе,— покойник-завязка, покойник-загадка — призван, слегка напугав читателя, его сильно при этом увлечь и заинтриговать. Мы приходим сюда по тайну, и нам нужно, чтобы она была жутковатой, иначе, мы чувствуем, жанру недостанет напряжения.

Психологическая и нравственная задача авторов фильма очень трудна ввиду этого странного сочетания трагедии и развлечения. Не менее сложна и позиция зрителя. С одной стороны, душа его лелеет надежду самой догадаться, кто преступник. С другой стороны, эта же душа догадываться, как раз напротив, не хотела бы, так как красота детектива заключается как раз в неожиданности развязки. Зрителю невольно хочется, чтобы сюжет был завернут покруче и чтобы героям, тем самым героям, которым он, конечно, сочувствует, было бы хуже. Зритель хочет волноваться, хорошо это или плохо, он приходит сюда за некоторым «морозом по коже». И всякому автору детектива, хочешь не хочешь (а если не хочешь — не берись), надо это требование выполнять, потому что разочарование зрителя — это смерть фильма. Детективный жанр к тому же порождает двусмысленность положения: обычная тяга к нему сопровождается легким чувством неловкости — и хочется посмотреть фильм, и вроде бы не делом занимаешься, знаешь, что приглашен к игре.

Но если детектив — это игра со зрителем, то игра эта должна быть высокоинтеллектуальной, нечто вроде шахмат, и ни в коем случае не может превращаться в подкидного дурака. Строгая логика — обязательное требование жанра. По условиям игры зритель должен быть внимателен к деталям, следить за поворотами сюжета. Если сюжет путаный и детали неточны, детектив, естественно, опять-таки погублен

Но главная опасность заключена в том, что по окончании игры у вас часто возникает ощущение пустого ореха. Почему?

Происходит это по разным причинам. Самая простая — это когда загадка давным-давно разгадана вами и какое-то время игра идет впустую. Или когда развязка пусть и неожиданна, но нелепа. У Агаты Кристи, вообще-то великой мастерицы на неожиданности и блистательные выдумки, в одном из романов убийство совершает почтенная старая леди, во время преступления на виду у людей сидевшая в кресле. Дело в том, что леди, улучив минутку, переоделась бедуином и совершила преступление, и если бы не некоторый непорядок в бедуинской одежде, подмеченный господином Пуаро... Такого рода развязка нам обидна.

Ну а если все указанные требования будут удовлетворены, если сюжет будет строго логичен и к тому же бодро тянуть, интрига окажется занимательной, а развязка ошеломляющей,— станет ли все это гарантией от чувства разочарования и ощущения пустого ореха? И не может ли все-таки случиться так, что зрители, когда зажжется свет, подымутся, стараясь не глядеть друг на друга?

Мне кажется, что ощущение пустоты и зря потраченного времени возникает непременно, если зритель не встречается в фильме с глубокими или просто интересными характерами, если не уносит с собой важную для него мысль или серьезную общую идею. Иначе говоря, этот жанр, обычно считаемый легким, на самом деле очень серьезен. Но возможно ли, чтобы и без того противоречивое сочетание игры и полутрагедии, каким является сам детектив, осложнялось еще и серьезными жизненными проблемами? Не окажутся ли они слишком тяжелы — теми самыми подковками, из-за которых лесковская блоха перестала танцевать дансэ? И нужны ли тут проблемы?

Я думаю, что внесение в этот жанр серьезных проблем необходимо прежде всего для спасения самого жанра: предоставленный одной лишь сюжетности, одним лишь приключенческим коллизиям, он неизбежно начинает повторяться и мало-помалу выдыхается. Это необходимо также для использования огромных возможностей жанра, потому что там, где в детектив вступают сложные человеческие характеры, где возникают острые проблемы, там открываются возможности безграничные. Есть тут и простой расчет: если уж мы подняли на дыбы любопытство зрителя, если мы его раздразнили, то мы же должны его накормить, и надо воспользоваться случаем, чтобы сделать это возможно более рациональным и питательным способом.

Словом, детективный жанр совсем не такой легкий, как кажется. С одной стороны, он нелегкий профессионально, с другой — не легкий, а серьезный по внутреннему содержанию. Жанр — игра, сплетенная с серьезной мыслью и ей подчиненная. Жанр, требующий сюжета напряженного, логичного и ловкого. Жанр опасный: малейшее нарушение равновесия, малейшая потеря вкуса — и он тотчас превращается в собственную пародию (наверно, нет жанра, который больше бы напрашивался на пародию).

Как же справляются со всеми этими трудностями фильмы последнего времени?

●

На экране мелькает сигнал милицейской машины, вспыхивают лампочки на неведомом нам пульте управления, бежит телетайпная лента: ограблена сберкасса. Кадр: милиционеры разбегаются по машинам. Следующий: служебная собака, ведомая проводником, выходит из дверей. Работники уголовного розыска приступают к своим обязанностям. Так или почти так начинаются фильмы «Инспектор уголовного розыска» (студия имени А. П. Довженко) и «Неожиданное рядом» («Узбекфильм»). В первом случае ограбление сопровождается убийством милиционера, во втором — убийство происходит позднее.

Начинается расследование, для нас отнюдь не безлюбопытное, исполненное технических подробностей. Нам интересно смотреть, как обрабатывают отпечатки пальцев, как снимают документы в инфракрасных лучах. Нам демонстрируют новые методы расследования, новые формы работы следственных органов.

Все это неоценимый материал для документального фильма (очень нужного, кстати сказать) о работе этих органов, но сам по себе основой детектива он стать не может. Детективный жанр требует положений необычных, экстранапряженных. Это совсем не значит, что он вне жизни, напротив, это всегда жизнь (кстати, в реальной жизни детективного не так мало) — нет ничего скучнее, когда герои бегают, прыгают и стреляют вне времени и подлинной ситуации. Но в детективе реальная жизнь дана в концентрации необычно крепкой. И мотор у детектива должен быть могучий. Обыкновенное дознание, опросы свидетелей, протоколы, экспертизы — все это само по себе не тянет, не везет. (Тем более что эта техника расследования в том ее поверхностном виде, в каком она может быть дана в рамках игрового фильма, все эти отпечатки пальцев и экспертизы уже бродят из картины в картину и весьма приглядились.)

В некоторых фильмах последнего времени замедленный темп становится приемом. Так, в грузинском фильме «Я, следователь...» герой, ведущий расследование, много и медленно ходит, много молчит или произносит длинные внутренние монологи. Медлительность должна тут выражать упорную и неотступную работу следственной мысли. Можно и так, но тогда пусть уж сама мысль несет в себе острые столкновения, напряженную борьбу, свои загадки и разгадки. Как бы ни был построен сюжет — на ударе ножа или столкновении мысли,— и то и другое в детективе должно быть занимательно, мы уже говорили об этом, это непреложное правило игры.

С сожалением отмечаешь неизобретательность сюжетов. Из пяти фильмов минувшего года в трех грабят кассу, в двух речь идет о похищении произведения искусства (в одном случае иконы, в другом — картины). И преступники и следователи тут не бог весть как изобретательны. Авторы часто идут по легкому пути — например, кто-нибудь из преступников, обычно самый младший, является с повинной и дает недостающие следователю сведения. Не всегда понятна логика сюжета. Так, например, в «Инспекторе уголовного розыска» герой, который идет по улице с девушкой и видит человека, моющего окно, вдруг кидается к телефону и дает своим сотрудникам задание проверить всех городских мойщиков окон, и, действительно, преступник оказывается именно мойщиком окон. Я было подумала, что мне одной непонятно, как это майор догадался про мойщика, что это я чего-то недопоняла, но кого из видевших фильм я ни спрашивала, никто объяснить мне не мог, при чем тут именно мойщик, почему не носильщик, сезонный рабочий или представитель какой-нибудь другой профессии. Очевидно, тут либо невнятность сюжета, либо игра в поддавки. Подобная неточность деталей действует на фильм разрушительно.

Неважно обстоит дело также с кульминацией и неожиданностью развязки. Ведь напряженность, нарастающая к концу, возникает в детективе не случайно, она оправдана психологически и точно рассчитана, нарушать эту традицию вряд ли стоит, напротив, ее, по-видимому, надо профессионально осваивать, потому что кульминация и развязка — это самое трудное, что есть в детективе. Завязать-то всякий сумеет, а вот развязать... Вернемся к фильму «Я, следователь...». В результате долгих путешествий (в ходе одного из них следователю приходится даже спускаться с вертолета на идущий в море корабль, что вызывает смех в зале), расспросов и собственных соображений следователь приходит к выводу, что преступник должен явиться к автомобильному магазину, где будет грабить инкассатора. Все именно так и происходит: злодей кидается грабить, но на него набрасываются трое работников милиции, запихивают в машину — и вся недолга. Тут тебе и развязка и кульминация. Слов нет, подобная операция в жизни очень опасна, любой из ее участников может погибнуть, но на экране она не вызывает у нас ни малейшего волнения, в особенности если учесть, что никого из этих работников мы совершенно не знаем — одного увидели впервые несколько кадров назад, а двоих и вовсе в глаза не видали.

Отсутствие подлинной кульминации и равнодушие к развязке (тем более — неожиданной) видим мы и в фильме «Инспектор уголовного розыска». Условие игры опять не соблюдено, а значит, разочарование зрителя обеспечено. Иногда делается попытка к неожиданности, как, например, в фильме «Кража», где речь идет о похищении драгоценной иконы. Тут преступник, которого мы давно знаем, бежит от работников правосудия, на ходу сбрасывая усы, бороду и парик, чтобы у нас на глазах превратиться в директора музея. Но подобного рода развязка, пожалуй, тоже относится к числу обидных.

Представим себе на минуту, что мы авторы этих фильмов и можем как угодно здесь распоряжаться — как бы мы развязали предложенные нам завязки? Удалось бы нам придумать более увлекательный или изобретательный финал? Нет, я думаю, что и у нас ничего бы не вышло, развязывать нам нечего, потому что ничего или почти ничего не было завязано. А не завязалось тут потому, что ни в одном из названных фильмов нет характеров сколько-нибудь интересных, оригинальных или просто живых. Герою «Инспектора уголовного розыска» (его играет Юрий Соломин) авторы не дали никаких слов или мыслей, которыми он мог бы выразить себя как индивидуальность. Он отличается от героя «Неожиданное рядом» только внешностью, а если учесть, что оба они время от времени появляются в одной и той же форме, то воспоминание наше легко может их перепутать. Можно их поменять местами в фильмах, никто этого не заметит, да и структура фильма никак не будет потревожена. Любовь у них обоих тоже ничем не отличается (кстати, оба увлекаются «свидетелем по делу»). А то, что майор, инспектор уголовного розыска, умеет играть на рояле, мало меняет дело, а в каком-то смысле его даже ухудшает: зрители почему-то улыбаются, когда он садится за рояль, им кажется, что он сел специально, чтобы доказать свою интеллигентность.

Если положительные герои фильмов безжизненны, то не лучше обстоит дело и с отрицательными персонажами — ворюгами и бандитами. В фильме «Инспектор уголовного розыска» у них у всех скверные биографии, а подлинных человеческих характеров нет. Поскольку же и на той и на другой стороне фигуры безликие и невесомые, то, следовательно, и столкновения между ними произойти не может. Даже если бы их поставили в ситуации более увлекательные и оригинальные — все равно из картона искры не извлечь.

Представление о том, будто бы можно сделать детектив на одних только детективных ситуациях, основано на чистом недоразумении. Как бы ни был оригинален этот жанр, он вместе с тем подчиняется общим законам искусства: в основе его лежит характер, только с живым человеческим характером произведение обретает жизнь, и напряжение тут создается только столкновением характеров. Но зато чуть только начинает обозначаться живой человеческий облик, и жанр тотчас же благодарно откликается самыми увлекательными и разнообразными ситуациями. Примером тому может служить фильм «Свой», где, казалось бы, не бог весть какой сложный детективный сюжет: следователя прокуратуры Кошелева (его играет Олег Ефремов) обвиняют в том, что он взял взятку у преступника, а расследование этого дела о следователе должна вести Сергеева, работник той же прокуратуры,— женщина, у которой некогда с Кошелевым был роман. Сюжет этой картины отмечен некоторой искусственностью, основной конфликт не очень правдоподобен. Характеры Кошелева и Сергеевой не так уж оригинальны и глубоки. Но все же есть и темперамент и характеры, и благодаря игре хороших актеров мы начинаем в них верить. И тут же, сейчас же в фильме возникает напряжение (хотя события как раз развиваются не быстро).

Кстати, в фильме «Свой» создается ситуация, которая еще раз нам напоминает, с каким трудным жанром мы имеем дело. Кошелев, герой Олега Ефремова, ни в чем не виноват и энергично защищается, но по закону жанра будущее должно оставаться для зрителя тайной, зритель должен страдать и сомневаться вместе с Сергеевой, и актер в угоду

занимательности вынужден вести свою роль двусмысленно, поминутно бросая тень на своего героя. (Правда, ситуация эта отчасти оправдана — Кошелев говорит не всю правду и даже кое в чем вынужден врать,— но оправдана только отчасти.) Жанр поставил актера в трудное положение, и это вносит в игру Ефремова неодолимую искусственность (это Ефремова-то! Всегда такого естественного!).

И все же даже с такими, не очень живыми и глубокими героями фильм смотрится. Можно, следовательно, представить себе, как вспыхнет этот жанр, когда в него придет настоящий — живой, оригинальный и глубокий — герой.

Герой этот все же должен быть особым — детективным.

Конечно, детективные фильмы, как мы видели, могут быть построены на «обычных» людях, лишь бы они были поставлены в остроконфликтную ситуацию. Но все же, я думаю, в детективном фильме и герой должен быть особой концентрации. Чтобы пояснить свою мысль, я приведу образ необыкновенный и, конечно, неповторимый, потому что написан пером гениального писателя. Я имею в виду Николая Ставрогина из «Бесов» Достоевского. Персонаж этот очень удобен для иллюстрации моей мысли, ибо построен совершенно детективно (на то, что романы Достоевского являют собой гениальные детективы, в критической литературе, как известно, указывалось не раз).

Все это ни в коей мере не означает, что я собираюсь представить Николая Всеволодовича Ставрогина детективным героем, подобная попытка была бы смехотворна: речь шла бы не только об упрощении, но о прямом искажении, совершенном непонимании образа, который в той же степени является живым (поскольку вообще может быть тут речь о живом), сколько и носителем глубокой философской мысли. Нет, здесь я беру не столько сам образ, сколько литературный принцип его построения.

Ставрогин входит в роман как загадка. Впрочем, сам он довольно долго не появляется в том городке, где предстоит развернуться событиям, ему предшествуют слухи; молодой офицер, красавец, «богатый и с надеждами», он предстает в них сперва совершенным Печориным, но тут же сразу мы узнаем, что Печорин этот водит что-то уж слишком странные знакомства, что он похаживает в трущобы и якшается с отребьем, погружается в пьянство и разврат. Когда он сам наконец приезжает в город, наше любопытство сильно подогрето. И опять он обманывает ожидания, являясь прекрасным, изящным, сдержанным. Сразу же весь город от него без ума, одни обожают его, другие ненавидят, но все — без ума. Вместе с тем, в этом общем возбуждении, которое вызвал Ставрогин, все больше и больше обозначается одно чувство — страх. Даже мать Николая Всеволодовича, гордая генеральша Ставрогина, которая благоговеет перед сыном, и та робеет перед ним, причем «боится она чего-то неопределенного, таинственного, чего и сама не может высказать».

Любопытно, что эта все возрастающая тревога, этот неизвестно откуда появившийся страх возникает в людях еще до того, как «зверь вдруг выпустил свои когти». Но как выпустил! Этот принц, этот Иван-царевич совершает странные поступки, «дрянные и мальчишнические», и «черт знает для чего, совершенно без всякого повода». Например, укусил за ухо почтенного старичка губернатора — сделал вид, что хочет ему что-то сказать по секрету, а сам ухватил зубами ухо. Подобные дикие выходки кончаются болезнью и ею же, конечно, и объясняются, но самое странное заключено в том, что болезни этой в глубине души никто не верит. Пройдет какое-то время, и Ставрогин предстанет перед нами благородным героем, защитником оскорбленных, рыцарем, но и это покажется нам недостоверным. И когда он вновь является перед нами, спокойный, задумчивый, даже немного угрюмый, он снова и в еще большей степени представляется загадкой, которую мы жаждем разгадать.

А ведь он бездействует. С ним поначалу не происходит никаких приключений, он не делает ничего «детективного». Когда Шатов ударил его кулаком по лицу, Ставрогин, чело-

век, страха не ведающий, вместо того чтобы ответить обидчику, «отдернул свои обе руки назад и скрестил их за спиной. Он молчал, смотрел на Шатова и бледнел, как рубашка. Но странно, взор его как бы погасал. Через десять минут глаза его смотрели холодно и — я убежден, что не лгу — спокойно». Ничего мы не понимаем в этом человеке. Самая поразительная и напряженная сцена — та, в которой Ставрогин спит. Он спит, сидя один в своем кабинете, а нам страшно. Он сидит слишком уж неподвижно, как «бездушная восковая фигура», как мертвый. И мы понимаем его мать, когда ее вдруг охватывают тоска и страх при виде спящего сына.

Все персонажи романа кружат около Ставрогина, все героини в него влюблены, все пытаются разгадать эту таинственную душу, иные догадываются, что она такое, а мы так и маемся до конца, не зная, в чем ее тайна и чего еще можно от нее ожидать. Я не стану сейчас говорить о разгадке, это значило бы касаться основной идеи романа, а я хочу только показать, что на такого рода герое можно строить любой, самый остросюжетный роман, и уголовный в том числе,— недаром герои «Бесов» догадываются, а иные и говорят о необыкновенной способности Ставрогина к преступлению.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что в Ставрогине мне важен отнюдь не образец для подражания — было бы странно, если бы у нас пошли гулять по экранам псевдо-Ставрогины,— а принцип построения образа, который представляется мне чисто детективным принципом. Умный и увлекательный детектив должен быть, как мне кажется, построен не на ограблении сберкассы, а на тех или иных движениях человеческой души.

Когда герой фильма станет полнокровным, да к тому же еще сложным и даже, коли это нужно, загадочным, перед актером сразу окажется интересная задача. А в тех фильмах, о которых у нас идет речь, актеру, как правило, скучно, ему нечего делать. Юрий Соломин, которого все отлично запомнили в телефильме «Адъютант его превосходительства», здесь, в «Инспекторе», поневоле скован, и даже то актерское обаяние, которое было ему присуще в телефильме, здесь ни в какой мере не обнаруживается. Вся беда в том, что герой Соломина выполняет одну-единственную — розыскную — функцию, никаких иных черт, кроме профессиональных, ему не дано. И актер Баба Аннанов в фильме «Неожиданное рядом» в таком же положении — ему тоже, по существу, нечего делать. Актер Вахтанг Кикабидзе, который в фильме «Не горюй!» создал образ забавный, печальный и мягкий, в фильме «Я, следователь...» играет так однообразно, что кажется, будто актера подменили. Правда, в этом фильме сделана попытка углубить образ главного героя, в целях чего и введены его внутренние монологи, камерные, интимные, иронические, но этот прием остается внешним, искусственное углубление не получается там, где нет глубины, и шутливый рефрен этих внутренних монологов — я, мол, неудачник, за мной даже в очереди никто не становится — звучит неискренне и кажется неким заискиванием перед зрителем.

Образ следователя — центральный образ всех этих картин — можно сыграть суше или мягче (именно так, мягко, он сыгран в фильме «Кража» прекрасным актером Олегом Борисовым), большой разницы не будет и быть не может, потому что предметом изображения тут — не человек, но должность, а должность сыграть нельзя.

Актер не может играть отсутствия характера, а потому, если он талантлив, играет свое, независимо от задач фильма, вне данной ситуации. Так, в картине «Неожиданное рядом» актриса Галина Яцкина, играющая героиню Тину Баренцову, явно играет вне фильма, потому что ее Тине, нервной, мягкой и доверчивой, нет в нем места: на ее характере ничего не построено.

Замечательный пример находим мы в фильме «Возвращение «Святого Луки». Сюжет его — похищение драгоценной картины, причем здесь, в отличие от «Кражи», для зрителя нет никакой загадки (она есть только для следствия): преступник без маски у нас на глазах похищает картину. Здесь тоже

немало штампов: откровенные жулики, которые только тем и замечательны, что они жулики,— таков франтоватый инженер, которого играет актер Олег Басилашвили, есть и хорошая славная девушка, которая проходит рядом с преступлением, ничего о нем не зная; почти в каждом фильме есть такая девушка. Но тут произошло чудо: независимо (или почти независимо) от текста народился подлинный детективный герой. Это преступник Карабанов по кличке Граф, сыгранный актером Владиславом Дворжецким. Мне потому показалось, будто образ этот возник независимо от автора, что по временам происходит отчетливое расслоение между образом, который создает актер, и текстом, который он произносит. Говорит он, особенно вначале, на полублатном языке, в то время как сам он несравненно интеллектуальнее, он воплощенная воля (злая), ум (быстрый) и несомненное обаяние. Это опасное дело, когда роль мерзавца играет обаятельный актер, которого зритель вопреки нравственной основе фильма начинает любить и которому искренне желает удачи. Подобная опасность здесь тем более велика, что мы активно сопереживаем преступнику, когда он проникает ночью в пустой музей. Вместе с ним мы напряжены, вместе с ним замираем, когда вдруг зажигается свет и входят люди. Сопереживание, да еще такое острое, всегда ставит зрителя на сторону того, с кем он — вместе. В фильме возникает безнравственная ситуация: мы хотим, чтобы преступнику удалось преступление. И все же независимо от всех этих ситуаций и вопреки собственному обаянию Дворжецкий создает образ настоящего зла в его даже несколько демоническом обличье и не дает себя полюбить. Авторы фильма хотели изобразить ловкого уголовника, а Дворжецкий сыграл злого интеллектуала, поэтому его Граф всего сильнее, когда молчит или говорит кратко. Порой кажется, что этот актер может сыграть своего героя вообще без всяких слов, так убедительно его сильное, мрачное, беспощадное лицо.

И противник у Графа достойный. Всеволод Санаев тоже не получил от авторов ярких слов и глубоких мыслей, и по сценарию его герой отличается от следователей всех прочих картин только тем, что он в возрасте и что ему пора на пенсию, и все-таки актер тоже создал характер живой и сильный. Вот почему в фильме, где нет загадки, появляются развитие и напряженность, он наполняется ожиданием — зрители ждут минуты, когда встретятся эти двое.

И встреча происходит. Следователь оказывается под дулом карабановского пистолета, слышит угрозы Графа.«А мне нечего терять»,— отвечает старый следователь и прямо идет на пистолет. Санаев идет хорошо, без мелодрамы, серьезно и сильно. И Граф не может выстрелить, тут очень важно, что мы понимаем эту невозможность. Перед нами сцена подлинно детективная, исполненная не придуманного, а естественного трагизма.

В этом фильме уже появляются атмосфера и настроение. Оживает мир вещей, а это совсем не так просто. В «Краже» действие почти все время происходит на фоне музейных экспонатов, картин и коллекций, но все это так и остается мертвым недвижным инвентарным фоном. В «Возвращении «Святого Луки» много прекрасных вещей. Те самые роковые девять часов, на которые назначено преступление, красиво бьют антикварные часы. Оживают под объективом не только статуи, но и дверные ручки. Ночью в музее из рам на преступника блестящими глазами смотрят портреты, и нам тоже не по себе. Возникают зачатки детективной кинодраматургии. Впервые являясь на квартиру своего сообщника, Граф эффектно появляется в зеркале. Инженер смотрит в зеркало, и вместо своего отражения видит лицо Карабанова, которое смотрит угрюмо, как из черной воды. И в следующий раз, когда инженер, уже охваченный сомнениями и страхом, снова оказывается у зеркала, нам, так же как и ему, страшно, что там снова возникнет ночной гость. Он не появляется, и — становится только страшнее от этого предполагаемого присутствия. Протягиваются нити ассоциаций, возникают психологические столкновения — то, без чего современный детектив существовать не может.

Совсем не во всех фильмах так сухо и пусто, как в «Инспекторе» или «Неожиданное рядом». Стремление создать детектив на основе подлинной жизни обнаруживают также авторы картины «Пропажа свидетеля», созданной на «Мосфильме» по сценарию Бориса Можаева. Этот фильм хочется выделить особо. Это чистый детектив, который начинается одиноким выстрелом и трупом на берегу реки. Это настоящий детектив (в рецензии на него в «Искусстве кино» (1971, № 10) говорится, что он хорош, так как перерос рамки детектива, мне же кажется, что он приближается к тому, что я называю подлинным детективом). И следствие здесь ведется не в безвоздушном, бездуховном и картонном пространстве, а среди живой природы и живых людей бурятского села. Природа тут предстает не отдаленным пейзажем, напротив, объектив проникает внутрь ее и даже раскрывает ее трагедию — как это происходит, например, в сцене нереста, когда рыбы яростно и могуче идут против течения и погибают, запутавшись в плывущих деревьях, которые местный леспромхоз беззаконно сплавляет по реке. Мертвые, оскалившиеся рыбы на сучьях — не случайная деталь, она служит идее фильма и, кстати сказать, вполне детективна по настроению. И тайга тут работает на сюжет в тех кадрах, когда «пропадает свидетель»,— в темноте перекликаются какие-то жуткие голоса, фантастически летят совы, бегут какие-то твари.

Убийство, как это и положено, загадочно, но само расследование становится одновременно воссозданием личности убитого, что сильно отличает этот фильм от других, где погибают люди, о которых мы ничего не знаем и не узнаем. А смерть Калганова, по мере того как развивается следствие, все больше предстает перед нами, как трагедия. Мы многое узнаем о Калганове. Узнаем также, почему погиб молодой ученый: всюду и всегда и словом и делом он защищал природу, вел за нее с преступниками настоящую войну.

В фильме идет живая жизнь, живыми словами разговаривают старики буряты, о чем-то спорят, думают; отлична сцена репетиции детского хора в сельской школе, в лица ребят мы с наслаждением вглядываемся. А самое главное, что расследование ведет уже не манекен в форме, а живой парень — старшина милиции Сережкин (его играет Валерий Золотухин). Можаев дал ему сравнительно небольшой запас стандартных слов и оборотов, и нам ясно, что на Сережкина оказал большое влияние язык газет и милицейских протоколов. Но эта стандартность речи нестандартна. Сережкина мы не спутаем ни с каким другим работником следствия из тех, кого видали. У него свой характер, столь же чистый, сколь и простодушный. Он не согласен терпеть непорядок, он не может видеть, как по вине бюрократов гибнет природа, как браконьеры губят животных. Он страдает. Он знает закон и готов защищать его неотступно. Он очень сообразителен, кстати сказать.

Но ведь перед нами детектив, а чисто детективная сторона фильма далеко не на профессиональном уровне. Выдумка не остра, возникшее было вначале напряжение к концу явно падает, и сюжет развивается вяло, чего детектив никак не терпит. Развязка разбита как бы на два этапа: сперва мы, зрители, узнаем, кто убийца, а потом уже об этом узнает следствие. Подобный прием мог бы быть оправдан в том случае, если бы для зрителя особый интерес представляла встреча следователя с преступником, как это было в «Возвращении «Святого Луки», но интересной встречи не получается, идет стрельба, много стрельбы и арест.

Сама «пропажа свидетеля» происходит несколько неуклюже. Сережкин ищет некоего кашевара, который мог видеть убийцу, но с приходом милиционера кашевар куда-то бежит, и тут же мы узнаем о появлении тигра. «Ахти, батюшки,— думаем мы,— никак кашевара тигр съел!» — и в самом деле, нам сообщают, что съел, но тут же всем, и зрителям и героям, становится ясно, что это уловка преступника. Появление тигра, реальной большой кошки, уже вовсе портит дело. Зверь заимствован из другого — приключенческого — жанра, детективу он не нужен.

В нем нет решительно никакой загадки; а страх, который он вызывает,— это совсем другой, простой, прозаический страх, отличный от того, который вызывает злой человек, скрывающийся во мраке. Ведь убийца — это явление сверхъестественное, и страх перед ним — сверхъестественный.

●

А теперь вернемся к отрицательным персонажам детектива, но уже с точки зрения тех функций, которые они выполняют.

Мы уже говорили, что почти все персонажи тут на одно лицо. Они угрюмы или, напротив, придурковато комичны, изъясняются нечленораздельно, часто нетрезвы, не бриты и все совершенно неинтересны. Стандартизация доходит до того, что в этом амплуа начинают снимать одних и тех же актеров. Интеллигентное или полуинтеллигентное жулье, типа инженера из «Возвращения «Святого Луки» или директора музея из «Кражи», тоже интереса не представляет ни как типы, ни как индивидуальности. Между тем именно отрицательный герой начинает дело, именно он толкает сюжет, это его нужно настичь или разгадать. Следовательно, от того, каков у него характер, зависит многое, если не все.

Ведь, в конце концов, умный детектив не может не поставить вопроса о причине преступления и о личности преступившего. Представьте себе, как это было бы интересно: увидеть детективный фильм, поставивший целью исследование такой заблудившейся, озверевшей души, чтобы интрига строилась на тех внутренних разрядах и взрывах, которые в ней происходят.

Такие экскурсы в глубины злой или больной души могут совершаться с разными целями. Одно дело придти сюда с одним только любопытством — здоровым или, что много хуже, с нездоровым и в конце концов в равной мере праздным; и другое — с желанием самому понять и другим показать, что случилось с этой человеческой душой. Все дело в том, чтобы цели, которые ставит перед собой автор, были нравственны. Вы скажете, что это не детективная задача — спускаться в глубины души? Я, напротив, думаю, что самая детективная, поскольку современный детектив — именно психологический.

Но такой задачи авторы детективных фильмов перед собой никогда не ставят. Нам представляют негодяев, крупных и мелких, как жителей какой-то иной планеты, неизвестно где сфабриковавшихся. А кто они такие — разве это не интересно и не важно нам было бы узнать?

В фильме «Кража» герои-юристы говорят о том, что у нас нет профессиональной преступности — днем преступник работает, как все, а ночью выходит грабить. Нам представляют его почти в каждом фильме, но никого из них мы не только понять, но толком и разглядеть не успели.

Попытка анализа преступной души сделана в нашем кинематографе, но не в детективе, а в редчайшем жанре — в судебном очерке, каким является известный публицистический фильм «Обвиняются в убийстве». Пожалуй, тут мы впервые вглядываемся в лица убийц, узнаем их судьбу и жизненный путь. Именно этим объясняется широкий зрительский интерес к картине. Стало очевидным, что существует социальная потребность разобраться в том, каков он, преступник, что творится в его душе. Общество должно знать об этом. Картина «Обвиняются в убийстве» — это первая попытка, первый пристальный взгляд авторов и зрителей в лица преступников, взгляд на обстоятельства, их породившие.

Существует и другой фильм, опять-таки не детективного жанра, где дается глубокий анализ души, которая может прийти к преступлению. Это «Три дня Виктора Чернышева». Уже с самых первых кадров мы понимаем, что дело серьезно. Молодой, красивый, славный парень просыпается утром, встает, и видно, что ему не хочется просыпаться и вставать. Радио со стены бодро призывает его делать приседания, а ему и пошевелиться-то лень, он еле потягивается, не желая вступать в день. Утром Виктор разговаривает с соседом о пиве, потом мы видим его у станка, он делает дело, которое его совершенно не интересует. Виктор на собрании, где идет

острейший нравственный конфликт, горячий спор,— а он думает, как бы скорее уйти. Вслед за авторами фильма мы с тревогой вглядываемся в него. Что это — усталость? Но от чего было уставать? Или пустота души? Но как она образовалась, эта пустота, среди живой жизни? Он присутствует при том, как договариваются о подлости — и не вмешивается. Он видит преступление и не предотвращает его, становясь таким образом соучастником. Кажется, что он не холоден и не горяч. А на самом деле он пока еще — никакой. Душа его как бы дремлет, никем не разбуженная, она может проснуться, создатели фильма ясно дают нам это понять. Она едва не проснулась, но душевное движение угасло, и душа погрузилась в то же забытье.

Я не стану говорить об ответе на вопрос, который поднимает фильм,— о нем достаточно много писали. Я хочу только сказать, что такой киноанализ возможен, он в нашем кинематографе уже существует, и детективный жанр вполне может воспользоваться этим прекрасным опытом для исследования характеров, поставленных в детективные ситуации.

А теперь о самом главном — о том, зачем снимаются у нас детективные картины, какую цель ставят себе их авторы? Только ли развлекательную? И только ли, так сказать, техническую — показать, как работают наши следователи и сотрудники органов дознания?

И тут я с удовлетворением должна отметить, что все эти фильмы — не пустые, что, пожалуй, нет ни одного, который не поднимал бы серьезного вопроса. И в «Инспекторе», и в «Краже», и в «Я, следователь...» серьезные мысли просто рассыпаны по тексту. Это прежде всего вопросы из области правовой, что понятно: там, где речь идет о преступлении закона, там неминуема речь о самом законе, а потому вполне уместна и правовая пропаганда. Так, в фильме «Кража» с экрана звучит великий принцип презумпции невиновности — человек в глазах закона невиновен до тех пор, пока не будет доказана его виновность,— это говорит следователь. При этом мы понимаем, что доказательства вины должны быть неопровержимыми и несомненными. Всякое сомнение толкуется в пользу подсудимого — это говорит комиссар милиции. В фильме «Я, следователь...» высказывается мысль, что наш закон, осуждая преступника, имеет целью не месть, а наказание — это следователь говорит в кафе свидетельнице по делу. В одном из фильмов поднимается голос против жестокости наказаний,— фильм спорит с теми, кто глубоко убежден в действенности жестоких мер и предлагает возродить средневековую казнь — рубить ворам руки. Юрист дает ответ этим наивным (и отчасти первобытным) представлениям: известно, что, когда на площадях средневекового города, говорит он, рубили руки, воры очищали карманы тех, кто пришел поглазеть на казнь. В «Инспекторе» высказывается тревога за тех, кто отбыл наказание и вернулся к честной жизни. «Человек выздоравливает,— говорит инспектор,— не тревожьте его». Все это проблемы не пустяковые.

Не скрою, когда я слышу четко сказанные с экрана правовые аксиомы, это мне — маслом по сердцу. Сладостно слышать. И хочется, чтобы было сказано больше и громче.

Но известно, что пропаганда как цель художественного произведения — дело деликатное. Идея, которую хочет выдать миру автор, должна стать художественной плотью вещи и ее художественным итогом, но никак не словесным фрагментом ее.

В «Инспекторе» комиссар милиции говорит своим подчиненным, что работник их ведомства должен обладать душевной чистотой, а также неким иммунитетом против цинизма. Мысль эта отнюдь не поверхностная, а, напротив, очень важная. Людям, постоянно имеющим дело с падшей и разложившейся душой, грозит опасность так или иначе сбиться с пути, утратить нравственные критерии нормального человеческого мира. Если ты по долгу службы только что разговаривал со злодеем, после этого воришка или лгун покажутся тебе верхом добродетели. Такой сдвиг именно к цинизму, комиссар прав, вполне возможен, он пагубен и для самого представителя власти и для тех, кому суждено с ним встретиться. Имму-

нитет против цинизма — серьезная тема. Вся беда состоит в том, что мысль эта только сказана, даже не сыграна, а монотонно сказана с экрана и прозвучала, конечно, в пустоту, в бесполезность. По правде говоря, создается впечатление, что подобные мысли привнесены в текст юристами, которые консультировали фильм, а создатели его всего-навсего отдавали долг необходимости.

Впрочем, это не вполне справедливо.

В «Инспекторе уголовного розыска» очень важную мысль несет столкновение героя с другим работником милиции, Елизаром Боренко, который, в отличие от героя, представлен человеком нравственно и юридически невежественным. Так, при допросе он, нарушая закон, вместо того чтобы выслушать допрашиваемого и записать его рассказ, с места в карьер требует признания — и допрашиваемый тотчас же признается. В «Краже» тоже есть следователь-невежда, который, вместо того чтобы искать истину, усиленно «советует» невинному человеку признаться в преступлении. Такое вымогательство и незаконно и бесполезно: признание, не подтвержденное объективными доказательствами, в глазах закона не значит ничего, ибо вполне может оказаться самооговором, каковым, кстати сказать, и оказывается оно в фильме «Инспектор». Гипнотическая сила, которой обладает собственное признание обвиняемого в глазах иных юристов, этот опасный и вредный предрассудок мог бы стать предметом целого фильма, исполненного острых психологических столкновений.

Порой тут, в области правовой пропаганды, возникают и досадные эпизоды. Мимо иных проблем создатели фильма проходят с излишней легкостью, а иногда их даже искажают. Но в одном из фильмов повстречался мне эпизод, о котором промолчать нельзя.

Может ли следователь лгать? Имеет ли он право, расставляя преступнику ловушку, сообщать ему ложные сведения? С одной стороны, известно, что порядочные люди не лгут, но, с другой стороны, когда имеешь дело с преступником, которого нужно обезвредить... И есть ведь на свете святая, необходимая ложь... Нам кажется, что вопрос этот сложен, а на самом деле он решается просто и недвусмысленно: у следователя нет права на ложь. Никогда и ни при каких обстоятельствах он не имеет права лгать подследственному. Он может расставлять какие угодно ловушки, но ложь и провокация должны быть из них исключены (в том, в частности, и заключается искусство следствия). Авторам (и, очевидно, консультантам) фильма «Неожиданное рядом» все эти соображения в голову не приходят. Подозреваемого допрашивают двое следователей, один сообщает подозреваемому, что его узнала соседка (чего на самом деле не было), другой показывает перчатки, на которых будто бы нашли отпечатки его пальцев. И человек сознается в том, что раньше отрицал, — что он был в комнате женщины, которую позднее нашли убитой. Казалось бы, что же тут плохого? Ведь ложь служила благому делу? Да ничего подобного. Эта ложь ничем не отличается от обычной и так же, нет, еще более опасна. Легко, например, представить себе, что человек, ни к какому преступлению не причастный (кстати, и тут подозреваемый убийцей не был), узнав, что улики роковым образом сложились против него (он же не знает, что они ложные), может натворить всяких бед, покончить жизнь самоубийством, сойти с ума или от отчаяния признаться в преступлении, которого не совершал. Следователи в фильме поступают не только легкомысленно, они поступают бесчестно. И я не понимаю, как это можно — демонстрировать с экрана образцы беззаконного метода следствия.

Встречаются и другие оплошности. Вряд ли следователь в «Краже» имел право приходить к жене арестованного и уговаривать ее изменить показания. Он поступает так из самых благородных побуждений, но ведь дело не в побуждениях (они могут быть и дурные), а в законе. Действия следователя непроцессуальны. В «Инспекторе уголовного розыска» работник милиции говорит, что убийц, когда их найдут, будут судить на заводе, где работал убитый. Милиция не может решать, где заседать суду. С другой стороны, такое сложное дело, как убийство, надобно рассматривать в атмосфере абсолютного спокойствия,

а какое уж тут спокойствие на заводе, где убитого любили, а предполагаемых убийц ненавидят. А вдруг они и не убийцы вовсе? — ведь суда еще не было. Словом, правовые ситуации должны быть выверены гораздо точнее.

Но все же эти примеры единичны. Детективные фильмы последнего времени отличаются не только правовой грамотностью, но и пафосом правовой пропаганды. Положительные герои фильмов, юристы отстаивают закон и против преступности, и против правового невежества, и против беззакония. Но нам хотелось бы, чтобы пропаганда эта заключалась не в декларациях.

Можно было бы отметить и чисто нравственные проблемы, которые поднимаются в фильмах. Даже та самая проблема «не холоден и не горяч», она тоже присутствует — так, у Можаева в «Пропавшем свидетеле» Сережкин, читая дневник убитого, наталкивается на известные слова: «бойся равнодушных, ибо это их попустительством существуют на свете предательство и убийство». В фильме «Свой» возникает интересный образ парня, который не хочет вмешиваться в ход дела даже тогда, когда это ему ничего не стоит — тут уже есть зачатки художественного анализа нравственных явлений. Но все это пока еще — мимоходом.

В фильме «Кража» следователь предлагает героине помогать ему в его расследовании и в ответ на ее сомнения говорит: «Это не шпионство, это разведка» — легкое решение нелегкой нравственной задачи. Там, где преступление, там почти неизбежно встает вопрос о том, кто и как обязан сообщить о нем властям, а все это очень сложно, особенно когда речь идет о близких людях. В самом деле, как отличить, где необходимое донесение, то самое, которого требуют закон, здравый смысл и наша собственная совесть, а где недостойный донос.

Честное слово, почти на каждом шагу хочется сказать создателям фильма: «Остановитесь, вы проходите мимо слишком важных проблем».

И все же детектив последнего времени стал гуманнее, мягче, серьезней в решении такого рода вопросов. В фильме «Неожиданное рядом» преступником оказывается отчим героини, человек, который воспитывал ее с семи лет, поил, кормил и любил. А дело оборачивается таким образом, что она вынуждена помогать милиции, когда его ловят (она работает крановщицей, ей сверху видно, как идет погоня, где прячется преступник и как он целится из пистолета в спину героя; кстати, выдумка с краном — незаурядна). Этот эпизод показан как трагедия, пусть не больно-то сильно сыгранная, но все же трагедия—верный знак того, что детектив хочет поумнеть.

А он может стать куда умнее, если отважится на разработку сложных нравственных проблем.

Мне могут возразить, что я ставлю перед детективом задачу невыполнимую, да и не очень отчетливую. Если вначале мы говорили о том, что трагедия детектива не так-то уж трагична и только потому может совмещаться с задачей развлечь и увлечь, то как же можно требовать от жанра подлинно серьезных и трагических конфликтов? Задача и в самом деле трудная, требующая художника тонкого вкуса и большого такта. Но она выполнима. Опыт хотя бы такого фильма, как «Пропажа свидетеля», это отчасти подтверждает. Тут не боятся играть трагедию смерти прекрасного человека, и тема эта могла бы стать еще глубже, нисколько не препятствуя занимательности сюжета.

Конечно, мой разбор фильмов нынешнего года несколько скрипуч: как видите, ни одного я не смогла признать вполне удачным. Иные казались мне мертвыми, иные полуживыми, а там, где уже возникает атмосфера жизни, все-таки слабой представляется профессионально-детективная сторона. Но вместе с тем я полагаю, что время настало. Что живой опыт накоплен.

Но об опыте, который накоплен, о требованиях времени и о том, какие возможности таит детективный жанр и дает наша общественная и юридическая практика, не хочется говорить перечислительно и наспех. Отложим этот разговор до следующего раза.

Суп из топора

А. Марьямов

Старая сказка прославила солдата, который на случайном постое похвалился, что умеет варить суп из топора.

Хозяйка прельстилась доступностью и, так сказать, неистребимостью предложенного блюда.

Чего другого в хозяйстве может не оказаться. Запасы съедены. Закрома пусты. А топор и вода в избе всегда найдутся. Топор-то, сколько его ни вари, не выварится. Суп, значит, можно варить еще и еще. Неоценимый рецепт! Стоит ли удивляться, что хозяйка так живо им заинтересовалась?

Поначалу слова не разошлись с делом. Солдат налил в кастрюлю воды, положил топор и принялся варить. Потом, однако, заметил:

— Можно, конечно, и топором обойтись, но ежели б корешков подкинуть, то вышло бы вкуснее.

Корешки нашлись. Хозяйка рассудила, что, когда их не станет, она управится и без них, а коли они есть, то нечего и жаться. Пусть будет вкуснее.

Подбросил солдат корешков и говорит:

— Вот у нас почти все и готово. Но ежели найдется, то для вкуса не худо бы еще и пшена положить.

Нашлось и пшено.

— Топор наваристый,— хвалит солдат.— Но сала к нему добавить — тоже не вредно.

Подбросил к пшену и корешкам сала, сварил, достал из кастрюли топор, отложил в сторонку, а кастрюлю поставил на стол.

— Готово. Можно угощаться.

В данном случае это не сказка, а лишь присказка. И привели ее на память несколько документальных фильмов, снятых на различных студиях, в отдаленных один от другого городах и просмотренных хоть и в разное время, но на сравнительно коротком протяжении нескольких последних месяцев. В этих фильмах оказались некоторые общие черты. Они-то и заставили вспомнить про суп из топора.

Просмотрен был в общей сложности десяток небольших — по десять-двадцать минут экранного времени — документальных киноочерков. Темы в них поднимались отнюдь не второстепенные; напротив — животрепещущие, насущные, порой самые важные и ответственные. И хоть впечатления, сложившиеся на основе просмотра нескольких фильмов, заведомо не дающих представления об облике сегодняшнего нашего документального кино, не могут быть достаточно широкими и исчерпывающими,— автор статьи отдает себе в этом ясный отчет,— чувство беспокойства, испытанное на просмотрах, вызвало желание разобраться в причинах, какими это чувство было вызвано.

Почему эти фильмы разочаровывали, не выполняли обещаний, данных авторами в названиях очерков, во вступительных титрах и дикторских текстах,— почему взятая тема не раскрывалась в них, но оказывалась как бы «топором», вынутым из приготовленного супа?

В мастерстве ли только тут дело?

Если говорить о сугубо формальной стороне: о качестве операторской работы, об искусстве режиссерского монтажа, об умении дать фильму четкий внутренний ритм, то в большинстве увиденных картин в этом отношении дело обстояло благополучно. По нескольким поводам (об этом речь пойдет впереди) можно говорить даже о чрезмерной формальной изощренности и усложненности. Однако именно этот достойный профессиональный уровень просмотренных картин как раз и делал еще более очевидными коренные просчеты авторов в решении поставленных ими задач.

В чем же эти просчеты?

Во-первых, только немногие фильмы отличала связность последовательного и целеустремленного рассказа. Остальным именно этого и недоставало. Авторы чаще вели со зрителем разговор сбивчивый, порой обидно равнодушный, не заставляющий зрителей думать и не оставляющий в их памяти никакого следа.

Потери всякий раз относились к одной и той же области: утраченным оказывалось публицистическое мастерство — умение убедительно и лаконично раскрыть взятую тему и точно донести ее до своей аудитории.

Исключение составила «Нина Хахали́на», выпущенная студией Укркинохроники (режиссер Н. Лактионов-Стезенко; им же вместе с М. Коростышевским написан сценарий фильма; операторы А. Лесовой и Ю. Стаховский).

Этот короткий очерк на редкость содержателен, ясен и достоверен.

— Ні, ні, ви мене нічого не пытайте. Я не буду балакати,— решительно заявляет в самом начале с экрана юная героиня очерка.

И за нее немногословно, но красноречиво рассказывает все то, что показано на экране.

В течение десяти минут перед нами вырисовывается необыкновенно привлекательный портрет комсомолки-трактористки из села Шляхового Винницкой области. Нина Хахали́на — ее имя. Она показана нам на работе и дома, с подругами и с матерью, за рулем мотоцикла и за баранкой учебного грузовика, на водных лыжах и в качестве ударника джаза в колхозном Доме культуры. Мазки короткие, но сильные; портрет беглый, но выразительный и запоминающийся. Нам не говорят о каких-либо рекордных производственных показателях Нины, об ее исключительности. Но мы видим такую внутреннюю силу, такую цельность формирующегося характера, такую уверенность первых ее шагов по открывшемуся перед нею пути, что только восхититься можно: вот каких вожаков способна выдвигать сегодня из собственной среды колхозная молодежь. А сказано ли нам было, что Нина — вожак? Кажется, даже и не сказано. Но все, что она делает, так ее увлекает, так без остатка захватывает, так заразительна ее радость, что Нина — зритель это понимает предельно ясно — просто не может не вести за собою других. Хотя бы потому, что никто и ни в чем не захочет от нее отстать, перед ней осрамиться.

А примеры, ею поданные, все добрые.

Вместе с первым чувством восхищения этот живой портрет приводит и немало мыслей, расходящихся все шире вокруг увиденного частного эпизода колхозной жизни.

Портрет неотделим от фона, на котором он появился. А на этом фоне поражает очевидность глубоких перемен, происшедших во всем укладе жизни Шляхового. Авторы фильма ведут речь о двух годах, что прошли со времени их первого знакомства с этим селом. Тогда Нина Хахали́на работала колхозным курьером. «Мы хотели снять ее, но она отказалась». Теперь-то, когда кинематографисты приехали в Шляховое, чтобы именно о ней, о Нине, сделать свой киноочерк, в селе оказалось немало нового. Упомянув об этом, они ограничиваются несколькими внешними приметами: построены больница, Дом быта... Строится универмаг. Но мы, слушая беглую информацию диктора и видя при этом не иллюстративные кадры сельских новостроек (они даже не показаны нам, и в этом действительно нет никакой нужды: достоверность информации не вызывает сомнений), а всю ту обстановку, в какой Нина прошла свой стремительный путь от неоформившейся деревенской девчонки до живущего на редкость наполненной и интересной жизнью человека, с таким цельным и завидно прочным характером,— постигаем несравненно более важные перемены, происшедшие в жизни села. Мы видим, какой широкий, богатырский шаг вперед сделан на трудном пути уничтожения граней, разделявших и отличавших деревенскую жизнь от городской, притом и в области материальной культуры также. Очерк о Нине Хахали́не показывает нам жизнь, уровень которой не отличается от городского, сохраняя при этом все преимущества недоступных горожанину связей с природой. И именно эти связи во многом сформировали характер Нины, придали ему то особое своеобразие, которое не выламывает Нину из жизни коллектива, но, напротив, вносит в эту жизнь свою неповторимую и незаменимую окраску.

Короткий фильм не заканчивается для зрителей в ту минуту, когда исчезает изображе-

ние и в зале зажигается свет. Память повторяет черты портрета снова и снова и заставляет размышлять над ними. На этот раз выводы из увиденного подсказаны всем содержанием фильма. Подсказаны не навязчиво, не грубо, но прийти к иным выводам, разойтись с авторами во мнении об увиденном вы не можете. То, что было показано вам на экране, слишком ясно, веско и убедительно, чтобы оспаривать очевидный и единственный вывод, к которому ведут вас авторы картины.

Такая однозначность логической цепочки, подводящей к единственно возможному решению, конечно, не единственный из приемов художественной публицистики. Но в обширном арсенале этого боевого и чрезвычайно важного для нас жанра такой прием тоже является испытанным, верным оружием. Авторы же пользуются им умело и притом с легкостью почти виртуозной.

Когда заходит речь о документальных фильмах, часто раздаются упреки по поводу чрезмерного обилия в них текста. Порою даже не говорится о качестве. Плохо уже одно то, что слышится слишком много слов. Считается, что слова отвлекают от изображения и потому, чем их меньше, тем-де будет лучше.

В очерке «Нина Хахали́на» текста много. Но он не растолковывает происходящего на экране, а как бы органически дополняет действие, входит в сознание без усилий со стороны зрителя. Слово вместе со снятыми эпизодами развивает по-своему те же авторские (и наши!) мысли. Это не «подтекстовка», но самостоятельное дополнение к зрительному ряду фильма, подкрепляющее и развивающее изображение тех же явлений, тех же примет нового, которые увидены и показаны нам в лаконичном очерке.

С экрана слышится не только дикторский голос. Вдруг обратится к зрителю председатель колхоза. Отпустит безобидную шутку по адресу Нины и невзначай, но кстати упомянет о новых своих заботах, также знаменующих примечательные перемены в образе сельской жизни.

— Ежиковатый характер,— говорит он про Нину.— Не дівка, а розбишака...

Но тут же добавит одобрительно, что «техника — ее стихия», и пустится размышлять вслух на столь существенную для него тему подготовки сельских механизаторов:

— Дівчина до техніки ставиться обережніш, як хлопці... Горілки не п'э...

Слышится и голос матери. Всего несколько фраз, тоже шутливых, но с оттенком легкого материнского недоумения и едва уловимой грусти: жизнь дочери пошла по путям, которые матери в годы ее юности были неведомы. Тут ничего не поделаешь. Трудно воспитывать, еще труднее давать советы. А может, и без советов все идет правильно?

— Вона дуже неосторожна... Не знаю, вона ж нічого не боіться! Як хлопець. Може б, і лучше б ій хлопцем народитись, а воно ж дівча...

Мы видим, как на занятиях в автошколе (единственная девушка из ста двадцати учеников) Нина делает лихой и безукоризненно точный вираж, разворачивая тяжелую грузовую машину в очень тесном пространстве. Видим, как стремительно мчится она на своем мотоцикле по крутым буграм и холмам, окружающим родное село. И тот же самозабвенный восторг появляется в ее взгляде, когда она скользит на водных лыжах за быстрой моторкой и брызги обдают ее с ног до головы на поворотах. Лицо матери не появляется в этот момент. Но, вероятно, именно тогда, когда вместе с нами она видит насквозь промокшую, всю светящуюся счастьем дочку, мать и произносит совершенно неожиданную, самоутешительную фразу:

— Радікуліта ніколи не буде мати...

Во внезапном этом выводе ясно слышится память о мучительных болях, испытанных в пожилые годы столькими поколениями сельских тружениц, гнувших спину на посевных и прополках, на уборках и обмолотах, работавших от зари до зари в летний зной, в весеннюю и осеннюю слякоть и не знавших ни механизации, ни физкультурной зарядки и закалки, с которыми входит в жизнь новое поколение.

— Радикулита у них не будет.

Это мать произносит убежденно, и по крайней мере хоть такая уверенность в судьбе «неосторожной» дочки способна ее как-то утешить.

У самой Нины уверенность в своем будущем прочнее и шире.

Прощаясь, она приглашает кинематографистов заглянуть через два года в Шляховое — на ее свадьбу.

— А где же жених?

— Нічого. Підійде.

За два-то года? Обязательно появится. «Подойдет»...

Так все складывается, что и за личным счастьем дело не станет.

Очерк жизнерадостен, светел и — в самом высоком смысле — остро публицистичен.

Точная, прицельно направленная публицистичность и отличает этот десятиминутный фильм от некоторых из тех фильмов, о которых пойдет речь дальше. Авторам нравится их героиня, они и зрителям передают свои симпатии; при этом в очерке нет переслащенности, умиления. Заряд оптимизма заложен в нем не по авторскому произволу, но появился вместе с правильно выбранным центральным образом. Этот образ победителен и обладает подлинной заражающей силой.

А вот некоторым другим фильмам, увиденным вскоре после (или до) него, недоставало именно публицистической целенаправленности. В них не оказывалось ясно развитой и точно «документированной» мысли, а потому отсутствовала и сила убеждения, заставляющая зрителя запомнить то, что показано ему на экране, и — вместе с авторами — задуматься над увиденным.

Обещанное блюдо — в одном фильме за другим — оказывалось неприготовленным.

Солдат сумел сварить суп из топора не только благодаря своей хитрости. Вряд ли это удалось бы ему, не будь он на самом деле искусным поваром и не знай он в точности, что именно надо было ему добывать у хозяйки к топору в приварок и как со всем, что оказалось в конце концов в его распоряжении, следует обойтись, чтобы варево получилось крепким, полезным и вкусным.

Многие документалисты простодушно полагают, что и в самом деле могут обойтись одним топором; они рассчитывают, что верная и нужная тема способна вывезти сама по себе, без художественного «приварка». Не справляясь с темой, они пытаются либо приукрасить ее множеством ухищрений, завитков и узоров, либо, напротив, преподносят весьма бездумно, проиллюстрировав поверхностные тезисы серией «движущихся фотографий», и во всех таких случаях они ограничиваются тем, что «бог послал», делают свое дело торопливо и вяло. Все равно, мол, в студийном отчете все будет выглядеть неплохо: современных общественно-политических тем взято столько-то; оборонных столько-то; рабочему классу посвящено такое-то количество лент; сельскохозяйственная проблематика не забыта и комсомольская не обойдена. Результат сводится к «галочке» в графе выполнения плана, а качественная сторона — к а к это сделано?— остается без внимания.

Между тем плохая или даже просто равнодушная, иллюстративная работа способна лишь дискредитировать наилучшую тему. Эту самоочевидную истину В. Г. Белинский формулировал еще более сотни лет назад: «Если произведение, претендующее принадлежать к области искусства, не заслуживает никакого внимания по исполнению, то оно не стоит никакого внимания и по намерению, как бы ни было оно похвально, потому что такое произведение уже нисколько не будет принадлежать к области искусства».

Жаль, что эти точные и мудрые слова приходится вспоминать применительно к современной документальной кинопублицистике. Ведь так велик перечень наших недавних фильмов, которые могли бы быть названы в качестве достойных эталонов этого высокого жанра. Простительно ли забывать о них, не учиться на таких эталонах и покидать занятые рубежи, вместо того чтобы двигаться вперед?

В пограничной и всегда плодотворно проникающей в документальное кино области художественной публицистической прозы сейчас тоже заметно несомненное оживление.

Читателям запомнились за последнее время многие действенные, глубокие и вместе с тем подлинно художественные очерки на темы экономики промышленности и сельского хозяйства, науки и техники, очерки-портреты и очерки-путешествия. Отметим важную черту: не нарочитая беллетризация движет вперед очерковую публицистику, но плодотворное обращение к конкретным социологическим исследованиям, к точному анализу новых явлений в различных областях нашей жизни. Вспомним хотя бы очерки Ю. Черниченко и Г. Радова, А. Михалевича и А. Аграновского, В. Моева и А. Борина, А. Приставкина, Н. Верховского, Л. Иванова. Список можно бы продолжать долго. Отчего же на этот раз примечательные процессы, совершающиеся в литературе, так медленно проникают в сферу документальной кинопублицистики, слабо оплодотворяют ее своими поисками и своими успехами? Ведь и сама кинопублицистика, если обратиться к ее лучшим образцам, дала пример подлинной высокой актуальности тематического поиска в сочетании с художественностью разработки, показала умение рисовать о б р а з в р е м е н и в его наиболее характерных и выразительных приметах. Вспомним хотя бы такие ленты, как «И выросли сыновья», «Рассказы о коммунистах», «Завод», «Шахтерский характер», «Посвящение», «Поэма о рабочем классе» и другие. Как же не удивиться тому факту, что рядом, одновременно с такими картинами появляются всего лишь вялые отписки от большой темы?

Одним из примеров такой отписки может послужить очерк той же киевской студии Укркинохроники «Эстафета мужества».

По замыслу этот очерк должен рассказать о боевом пути и славных традициях танкового полка имени Г. И. Котовского. В годы Великой Отечественной войны полк героически прошел долгую и многотрудную дорогу от Днепра до Шпрее и сейчас находится в составе Группы советских войск, несущей службу в ГДР. Нет сомнения, рассказать об этом можно было впечатляюще, сильно — так, чтобы эстафета мужества оказалась на самом деле переданной из рук достойных и славных ветеранов в крепкие руки молодых. Но скучноватый, вяло снятый киноочерк не будит ответного горячего отклика. Передача эстафеты остается словами заголовка; на деле она не происходит.

Вероятно, старых документальных кадров, прямо относящихся к истории полка, не было в распоряжении авторов. Но и без них сочетать слово и изображение в рассказах ветеранов можно было бы более изобретательно и впечатляюще. Получилось же так, что, слушая эти рассказы, мы более всего запоминаем глаза офицера, напряженно следящие за строками, заготовленными на бумажке. Оператор, разумеется, старательно избегает появления в кадре самой руки с листками текста. Но глаза-то видны. И слышны те интонации, что всегда появляются при чтении заранее написанного текста: рассказ становится неживым, нивелированным, лишается взволнованности — даже тогда, когда в фильме речь идет о дорогих и несомненно будоражащих душу рассказчика воспоминаниях.

К тому же невыразительно и серо сняты кадры, в которых показаны люди полка, их повседневный быт, обстановка, в которой они живут и несут свою службу. Когда съемки происходят под открытым небом, похоже на то, что авторов очерка все время преследовала дурная погода. Когда съемочный аппарат вносится в закрытое помещение, кажется, что для съемок не хватает света. Но, может быть, на самом деле и погода была хорошей и в помещениях света хватало, а впечатление серости появилось лишь оттого, что сами кадры и выбраны и сняты неинтересно, без выдумки, без тени стремления отыскать в материале яркие, запоминающиеся и вместе с тем характерные черты?

Косноязычие мысли — вот что делает тусклым изображение.

Да, название у этого фильма обещающее, а стремления донести заключенную в нем мысль до сознания зрителей не оказалось. Поэтому, хотя фильм о защитниках Родины снят, ставить желанную галочку в графе

плана еще рано. Выполнена ли на самом деле большая и ответственная задача?

Серость и слабый профессиональный уровень оказались прискорбными приметами этого фильма. С другими дело, как сейчас убедится читатель, обстояло сложнее.

Очерк «Только одна смена» делали опытные и заслуженно известные мастера Центральной студии документальных фильмов: режиссер Б. Небылицкий и оператор В. Байков. Задачу они перед собой поставили точно ограниченную во времени и очень ясную по содержанию: показать, сколь насыщены событиями и плодотворны по результатам короткие часы одной рабочей смены на современном мощном советском заводе.

В очерке можно уловить еще одну верную и чрезвычайно существенную мысль: результаты смены исчисляются не только в материальном выражении — не одними лишь произведенными ценностями. Каждая смена продолжает формировать человеческие характеры, заставляет их по-новому проявлять себя; это может быть подсмотрено то у одного, то у другого человека, на, казалось бы, монотонной поточной линии.

Но эта, быть может, наиболее важная мысль остается под спудом. Ее можно уловить лишь в словах дикторского текста — к тому же высказанную не очень точно и ясно, а часто и излишне патетически. Изображением же эта мысль не поддержана.

Очерк снят в Липецке — на том сравнительно молодом металлургическом гиганте, какой журналисты называют «новолипецкой Магниткой». Масштабы показанных цехов поистине грандиозны. Качество съемок отличное. Но слово и изображение существуют сами по себе, совершенно независимо одно от другого. При этом ни тот, ни другой ряд не зовут к размышлениям. Мы видим вереницу человеческих лиц и фигур, не связывающихся для нас друг с другом, мелькающих точно в случайно попавшем в наши руки фотографическом альбоме; видим технически совершенные, подавляющие своими масштабами машины и слышим при этом выспренние, то умиленные, то патетические слова, далеко не всегда несущие конкретную информацию и не подчиненные единой, развивающейся и способной увлечь слушателя публицистической мысли.

Показана сменная летучка. Но не сказано, какие же задачи она поставила перед сменой.

Перечислены замечательные человеческие качества, присущие людям цеха. Говорится о коллективизме, дружеских связях, очевидно, заложенных в самой природе труда этих людей. Но нам не дано увидеть эти новые отношения воплощенными; мы вынуждены поэтому принимать слова на веру, но прийти к тому же выводу на основе увиденного не можем. Нам не показаны ни взаимная поддержка, ни общие раздумья, ни даже дружеская улыбка, ободряющая товарища.

Для оператора все подчинено одной задаче: к р а с и в о снять то, что находится в поле зрения. Диктору даны лишь гладкие (от частого употребления) слова, готовые формулы, клишированные эпитеты.

Уровень изобразительного мастерства здесь, конечно, иной, нежели в «Эстафете мужества». Но можно ли сказать, что он по-настоящему высок, ежели конечный результат столь же неутешителен? Ведь оба очерка — один снятый лучше, другой хуже — одинаково не могут служить вдумчивым ответом на поставленную задачу.

Публицистическая страсть, авторская убежденность, умение горячо, взволнованно внушить ту же убежденность аудитории равно отсутствуют в обоих фильмах.

Приходит на память киноочерк, в котором подобная задача однажды уже решалась — и притом так, что надолго запомнились и главный герой и отношения, связывающие его с друзьями по смене. Фильм этот называется «Вахта», сделал его на студии «Киргизфильм» режиссер и оператор Альгис Видугирис.

Сюжет фильма можно пересказать в немногих словах. Костя Баитов учился в школе, рисовал, его рисунки хвалили. Он решил поступать в архитектурный институт, но завалил экзамены. Тогда он отправился в Киргизию. Не обдумывая, не выбирая, но просто по старой формуле: «куда глаза глядят». Приехал, стал работать на буровой 418 (объясняет:

«Самой у нас глубокой, потому ее и снимают в кино»). Стал нефтяником, проработал уже несколько лет и, как оказалось, нашел себя. Время пришло уезжать, снова сдавать экзамены — не уехал, остался, продолжает работать. А рисунки? «Пожалуй, не так уж хорошо я и рисую».

Вот, собственно, и вся история. Костя Баитов рассказывает о себе сам. А. Видугирис снимает его, снимает друзей по вахте. Рабочие эпизоды перемежаются бытовыми. «Вахта» снята и на буровой и на отдыхе. Мирзу Рахмана мы встречаем, например, на пестром киргизском базаре и у кухонной плиты, когда он учит Костю готовить плов, и под хлынувшей нефтью, когда он перемазан так, что только зубы блестят на черном лице. Но когда Костя убежденно говорит, что Мирза Рахман — «душа вахты», нам, зрителям, нетрудно с ним согласиться: мы сами успели это понять.

Перемазанным нефтью показали нам и самого Костю, когда он только начинал работать на буровой. Он тогда объяснил, кивая на новых своих товарищей:

— Так у них встречают новичков. Ничего шуточки, а?

Рассказ негромкий, проникнутый искренней теплотой к друзьям, несколько иронический по отношению к самому себе: вот так оно получилось, и, как видите, жалеть ни о чем не приходится. Порой этот рассказ может показаться даже излишне приглушенным. Кое с чем в нем можно и поспорить. Надо ли было показывать историю несостоявшейся Костиной любви? Уместно ли так, невзначай, с каким-то равнодушным холодком говорить, как возникла у Кости семья? Может быть, для отступлений в сферу интимных отношений не найдены тут ни тон, ни форма. Но бесспорно одно: очерк состоялся, поставленная задача решена.

Конечно, решение не единственное, можно отыскивать и другие. Но останавливаться перед подобной темой, никак ее не решая,— вот что непростительно. Это возможно лишь в том случае, если ответы не были никак продуманы заранее.

Так, как они не были продуманы авторами «Репортажа с партийного собрания», выпущенного Восточно-Сибирской студией кинохроники (сценарист М. Сергеев, режиссер В. Хоменко, оператор А. Стремяков).

В самом названии тема обозначена предельно ясно. И начинается очерк в соответствии с названием. На экране — коммунисты совхоза «Ангарский», собравшиеся, чтобы по-деловому обсудить конкретные производственные вопросы, подумать сообща над тем, как повысить в этом совхозе надои молока. И на плакате написан и в речах часто слышится один и тот же лозунг, быть может, не слишком ладно сформулированный, но зато вполне понятный и заслуживающий всяческого одобрения по существу: за большое молоко.

Можно предположить, что этот вопрос будет главным и в повестке собрания и в киноочерке. Из первого выступления мы узнаем, что в совхозе есть две тезки, две Марии Ивановны. Одна долго удерживала первенство по высоким надоям. Но потом впереди оказалась другая.

— Так получилось,— говорит оратор,— что одна Мария Ивановна обогнала другую Марию Ивановну...

Может быть, общее стремление разобраться в том, как это получилось, увлечет собрание и поведет за собой развивающийся сюжет очерка? Это было бы вполне закономерно, и рассказ на такую тему мог бы стать интересным.

Но история о двух Мариях Ивановнах остается незавершенной. Сперва мы следуем за ними в совхозный коровник, ничего существенного и конкретного о соревновании двух тезок там не узнаем, а когда снова возвращаемся на собрание, то убеждаемся, что обе Марии Ивановны вовсе исчезли с экрана.

Да и вообще, за короткое время произошли какие-то странные изменения: словно бы появились на собрании новые лица. Да вроде бы и комната стала другой: разговор почему-то пошел на фоне елочных украшений, которых прежде не видно было. На задней стене появились отсутствовавшие до сих пор полки с по-

судой. И речь идет уже не о партийном собрании, а о том, что приехали к ангарцам представители другого совхоза и собираются делиться с ними опытом.

Может статься, такая встреча тоже происходила на партсобрании? В своих предположениях мы вольны, авторы же не дают объяснения. Более того, они так же внезапно вновь переносят нас еще в одну аудиторию, и мы оказываемся на обсуждении книги талантливого молодого писателя В. Распутина «Последний срок». Происходит это обсуждение в библиотеке. Выступают учительница, молодой рабочий. Говорит летчик. Получает слово автор.

Проводилось ли такое обсуждение на партсобрании? Было ли все это в один день или в разное время?

И неужели авторы только и хотели сказать своим очерком: посмотрите, как разнообразны интересы совхозных коммунистов?

Конечно, разнообразны. Но ведь показать это нужно глубоко и содержательно и тоже обязательно разнообразно, чтобы речь шла не только о широкой шкале интересов, но и об умении решать возникающие вопросы самого различного свойства. А ради констатации общеизвестной истины стоило ли огород городить? Да еще не показав при этом ни одной своеобразной приметы далекого совхоза? Не дав нам увидеть, как напряженны в колхозе поиски конкретных деловых решений? Не втянув зрителя в тот умный, содержательный спор, какой велся, надо думать, в действительности на том партсобрании?

Очерк получился очень сбивчивым, невнятным, лишенным истинной публицистичности.

Опять промашка. Опять стремление закрыть галочкой важную графу тематического плана, хотя тема осталась затронутой только заголовком, а не существом выпущенного фильма.

Сбивчивая невнятица слышалась не только в очерке, где трудно было разобраться в том, что видишь, и соотнести, связав друг с другом, слова, произносимые различными ораторами по совершенно разным поводам. Такая же сбивчивость, возникшая из-за отсутствия отчетливого замысла, привела, как мы помним, к расхождению между словами о людях и эффектными изображениями машин и в очерке об одной смене Липецкого завода.

По этому поводу вспомнилось примечательное место в воспоминаниях старого бойца и пропагандиста партии В. Карпинского «Ленин как редактор». Автор рассказывает, как он прочитал однажды Ильичу свою только что написанную статью. «Я,— вспоминает В. Карпинский,— листал страничку за страничкой... Но тут неожиданно случилось что-то странное: я вдруг почувствовал, что мысли мои, казавшиеся мне такими ясными и логически последовательными, вовсе не так уж ясны и последовательны, что они ведут меня к каким-то новым, еще не продуманным вопросам, заводят в тупик... Жар мой стал постепенно спадать, и я остановился в смущении, с тревогой ожидая увидеть ироническую усмешку на лице моего терпеливого слушателя.

— Это все?— спросил он, помолчав, совершенно серьезно.

— Нет... но... видите ли... тут у меня еще недоработано немного...

— А... Так обдумайте хорошенько тему»*.

Додумать тему до конца — «хорошенько» — первейшая необходимость, возникающая перед публицистом, когда он принимается за очередную работу. Если это условие не соблюдено, то неизбежно возникнут и сбивчивость и неоправданные уходы, ответвления от главного русла в закоулки и тупички.

Не выделив главного, не представив себе, о чем будут они рассказывать, авторы иркутского «Репортажа» заметались по собраниям, встречам и обсуждениям, не сумели собрать материал воедино, запутались сами и вконец запутали зрителя. Переходя из одной аудитории в другую, он перестает понимать, куда его привели и что показали. Здесь плачевные итоги недодуманности видны с особой наглядностью.

По той же причине, хоть и в меньшей мере появляется сбивчивость и в двух других очер-

* «Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине», т. 1, М., Политиздат, 1956, стр. 282.

ках, увиденных нами вскоре после «Репортажа»: «Первая должность» и «Знакомьтесь, чемпионы». Первый выпущен Ленинградской, а второй Свердловской киностудией. Режиссер Л. Куфос, поставивший «Первую должность» по сценарию Ф. Нафтульева, тоже вводит в свое повествование новые темы охотно, часто и совершенно внезапно. С той же внезапностью они уступают место другим. Где-то при такой смене тем в дикторском тексте проскальзывают слова: «чтобы не было сумбура». Но они ничего не оправдывают и не объясняют. Лишь подсказывают нужное слово: бессвязность переходов как раз и оборачивается сумбуром. И снова: сняты милые, очень симпатичные заводские ребята; хороша, даже очень хороша операторская работа; слово звучит живо, воспринимается легко. Но знакомство с ребятами остается чрезвычайно поверхностным, а изображение и слово как бы идут на параллельных курсах, не пересекаясь и существуя отдельно друг от друга.

Задача фильма «Знакомьтесь, чемпионы» совершенно определенна и ясно ограничена: следовало с репортерской краткостью, точностью и выразительностью рассказать о Всесоюзном конкурсе мастеров машинного доения, который был организован Свердловским научно-исследовательским институтом сельского хозяйства. Времени (и соответственно — пленки) авторам фильма отпущено немного. Уложиться нужно в десять минут. Следовательно, был необходим точнейший отбор наиболее выразительной, красноречивой информации и в изобразительной части репортажа и в его дикторском тексте.

Для кинопублициста — задачка из учебника для начальных классов.

Но смотришь фильм — и приходит сомнение: а было ли авторам из чего выбирать? Какой ничтожной информацией должны были они располагать, начиная работу, если им не хватило существенных сведений даже и на то, чтобы завладеть вниманием зрителя на десять минут?

В коротком очерке то и дело появляются пустоты, надолго заполняемые абстрактными видовыми кадрами, не идущими к делу. Речь идет о машинном доении, а на экране виднеются стальные мачты высоковольтных линий (правда, и на этот раз умело снятые), шагающие по снежным горам и долам. И диктор говорит при этом о чем-то второстепенном, не связывающемся в последовательное и цельное повествование. И десять минут начинают тянуться нескончаемо, кажутся, по меньшей мере, получасом.

Умение хорошо снять не равнозначно умению хорошо показать.

Снова и снова возвращаемся мы к критериям партийной публицистики: к необходимости точно знать предмет, глубоко и всесторонне его обдумать, твердо убедиться в справедливости сделанных выводов и ясно представить себе адрес, по которому будет обращен разговор, цель которого — убедить зрителя в правильности сделанных автором наблюдений и выводов.

При проверке такими критериями многие фильмы, увы, свидетельствуют, что, хотя средний уровень операторского мастерства и поднялся выше, чем можно было наблюдать несколько лет назад, зато несомненно и тревожаще опустился публицистический уровень.

Приятно было высказывать похвалы по поводу хорошего, вполне удавшегося кинопортрета юной украинской трактористки Нины Хахалины.

Но второй опыт в том же жанре портрета, который нам довелось увидеть, оказался далеко не столь удачным.

Конечно, материал, с которым соприкоснулись сценарист и режиссер Г. Пчелякова и ее соавтор по сценарию И. Нехамкин, приступая к работе над очерком о докторе физико-математических наук Н. В. Карлове, несравненно менее податлив. Рассказать об ученом, который занимается лабораторными исследованиями, да еще в такой трудно доступной для непосвященных области, как проблематика лазеров, конечно, труднее, чем о вступающем в жизнь подростке.

Но попробуем разобраться, что же, несмотря на эти очевидные и понятные трудности,

или, вернее, преодолевая их, сумели сообщить своим очерком режиссер и сценарист?

Вспомним последовательно, о чем рассказывает диктор на протяжении двух частей фильма.

Сперва речь идет о лазере. Слышатся традиционные, но пустые слова («волшебный луч необыкновенной силы»), щедро сопровождаемые восклицательными знаками. Сказано также, что лазер «уже вошел в нашу жизнь», без него невозможны космические исследования; он «сверлит алмаз» и «возвращает людям зрение, приваривая сетчатку». Все сказанное верно, но природа и назначение лазеров остаются обрисованными весьма туманно.

А какими изображениями поддержаны эти скудные сведения?

В монтажном листе фильма об этом сказано так:

«Крутятся детали физических приборов».

И это, к сожалению, исчерпывающе точно.

Определяя суть лабораторных поисков Николая Васильевича Карлова, диктор сообщает, что ученый и его лаборанты исследуют возможности использования лазеров в химических процессах и полагают, что лазер «сможет стать мощным ускорителем химических реакций».

Снова нет ошибок, но нет и ясности.

Но, пожалуй, искать в двадцатиминутном документальном (а не научно-популярном) фильме расшифровки и объяснения сложных научных материй не следует. Тогда о чем же все-таки рассказывает очерк и, главное, кому адресован этот рассказ?

Нам разрешают заглянуть в семейный альбом Карловых и при этом упоминают, что Николай Васильевич и его жена Елена Константиновна уже двадцать лет работают в лаборатории вместе — там познакомились, там и поженились, еще когда были студентами. Это могло стать зачином очень интересного рассказа, если бы общий труд Н. В. и Е. К. Карловых оказался главной темой повествования, если бы рассказывалось об их совместных поисках, разочарованиях и удачах. Но о лабораторной повседневности, о «редких удачах и частых разочарованиях» лишь сказано этими самыми, только что нами повторенными стертыми словами, а попытка показать работу ученых даже не предпринимается.

Затем говорится о детях, которым предстоит выбрать профессию. Диктор рассказывает, как велика в этом выборе роль учителя. Н. В. Карлов снят в школьном классе: в течение года он преподавал физику в школе на общественных началах. Наконец, Николай Васильевич (в синхронной записи) очень просто и хорошо рассказывает о собственном пути к физике, о своих учителях — от школьного педагога Ю. П. Еропкина до академиков Л. Капицы и Л. Ландау... Тут Н. В. Карлов появляется в кадре вместе с школьниками, и мы вправе предположить, что выбор профессии и окажется главной темой очерка, а школьники и станут его адресатами.

Но нет. Прерывается и исчезает и эта линия.

Следуют кадры, снятые на одном из научных семинаров, регулярно проводимых в Институте имени Лебедева. Выступают сотрудники лаборатории, в которой работает Н. В. Карлов. Диктор объясняет, что они выносят здесь на обсуждение «свои наблюдения, выводы, гипотезы», каждый на равных правах. Синхронно записаны обрывки речей — такие обрывки, что, вероятно, и для хорошо подготовленного слушателя смысл их останется неясным. Таким образом, неощутимой остается и атмосфера, в какой проходят институтские семинары. Слова диктора не помогают в нее проникнуть.

Ради чего же затронута эта побочная тема? К кому обращен торопливый и невыразительный рассказ о семинаре? Вопросы снова остаются без ответа.

Возвращением с семинара в лабораторию заканчивается первая часть очерка. А вторая дополняет его синхронной записью беседы физика со скульптором, изображением встречи Н. В. Карлова с иностранными коллегами, признанием ученого, что «если б не физика, то он стал бы историком».

Все эти эпизоды слабо скреплены друг с другом, так как они призваны не дорисо-

вывать образ, но как бы заполнить некие анкетные графы.

В нескольких кадрах показан еще приезд ученого на вологодскую землю, в родную деревню. Сняты эти кадры хорошо, с элегическим лиризмом, но существуют опять-таки сами по себе, как отдельное звено, не связывающееся с остальными в единую цепочку.

Хочется быть понятым правильно. Ни одного из показанных эпизодов я не могу и не хочу осудить. Любой мог бы стать интересным, если бы между ним и остальными существовала прочная логическая связь. Если бы стройная завершенность рассказа и его ясная внутренняя логика позволили понять, к кому и с какой целью обращен рассказ.

Но связь между отдельными звеньями не прослеживается. Адрес не появляется до самого финала очерка.

Зрителю показан значительный, интересный человек. Вернее, мог бы быть показан. В этом сомнения нет. Но ведь знакомство с этим человеком так и не происходит. Штрихи портрета его самого и изображения его близких и сотрудников, набросанные авторами очерка, оказываются нерезкими, не собираются в цельный рисунок. Его внутренний мир, поглощенность своим делом, направленность страсти остались от нас скрытыми. Предмет поисков, несмотря на восклицания диктора и обрывки фраз, произносимых лаборантами на семинаре, не стал понятнее. «Редкие удачи и частые разочарования», приносимые научным экспериментом, как бы прошли за экраном.

Очерк-портрет для кинопублицистики — жанр вовсе не новый. На этом поле одержано немало побед. «Нина Хахали́на» далеко не первая из них и не самая значительная. В этом жанре были и такие интересные, умные опыты, как снятый по сценарию А. Сажина режиссерами Г. Франком и А. Бренчем на Куйбышевской студии кинохроники фильм «Без легенд». Это был портрет, так сказать, дискуссионный. Характер человека, его образ авторы рисовали вместе со зрителями, доверяясь им и не скрывая, что герой вызывает у них самих немало трудных вопросов, на которые они не могут дать исчерпывающие и однозначные ответы.

Прославленный экскаваторщик-гидростроитель Борис Егорович Коваленко, погибший в авиационной катастрофе тридцати четырех лет от роду, обладал характером сложным, в котором совмещались готовность к беззаветной самоотдаче и упоение собственной популярностью, рационализаторский ум и детская наивность, душевное бескорыстие и внезапная пренебрежительность по отношению к человеку, оказавшемуся рядом. Авторы фильма отдают предпочтение откровенности перед идеализацией. То, что знают, они рассказывают о своем герое без утайки. Переносят на экран спор людей, работавших вместе с Борисом Коваленко; и вот воспитавший его Иван Васильевич Комзин в ответ на вопрос — свойственна ли была Борису поза? — яростно стучит по столу своей огромной ручищей:

— Нет, нет! Это я отметаю!

Он с напором говорит о простодушной открытости Коваленко. А когда собеседник говорит о противоречивости его характера, Комзин вдруг устало и грустно замечает:

— Что ж, жизнь наша соткана из противоречий.

Зритель встречается здесь не с наставниками, предлагающими ему готовые ответы, но с умными собеседниками, готовыми вместе с ним подумать о сложных явлениях окружающей действительности; он вовлечен в захватывающий спор. Думается, что это удачный пример подлинно телевизионного фильма: собеседники приходят в ваш дом, и разговор с ними — непринужденный и важный — вас духовно обогащает. Но «телевизионность» фильма — иная тема. Здесь этот фильм стоит вспомнить лишь для того, чтобы убедиться, сколь разнообразен жанр очерка-портрета и какие возможности он раскрывает перед кинопублицистом. Но осуществить эти возможности можно с успехом лишь в том случае, если авторы не пренебрегут основным требованием, какое должно быть предъ-

явлено к художнику-публицисту: приступая к работе, он обязан уметь дать ответы на три простых вопроса — о чем, кому и зачем собирается он рассказывать с экрана.

Если три ответа еще неясны ему самому, автор не может рассчитывать на успех.

Это азбука, и жаль, что ее приходится напоминать иным документалистам.

Впрочем, азбучные истины могут забываться и переступаться по-разному.

В фильме «За все в ответе», выпущенном Ленкинохроникой, намерения авторов (сценарист М. Еленин, режиссер О. Куликов, оператор Ю. Александров) ясны. И они заслуживают всяческого одобрения и уважения.

Задача, следует признать, не простая: фильм должен не только познакомить своих зрителей с конкретным незаурядным человеком, так как на примере этого человека следует показать едва ли не самые существенные итоги построения социалистического общества. Герой очерка — коммунист, передовой рабочий, депутат Верховного Совета СССР — смог сформироваться только в этом обществе, и постоянное чувство высокой ответственности, какое испытывает он как гражданин и коммунист, раскрывает черты нового, социалистического строя с особой силой и резкостью.

Но и в этом случае добрые намерения авторов оказались осуществленными далеко не полностью. Их успешной реализации помешал один из самых старинных и опасных врагов, подстерегающих публициста у его рабочего места: вычурность.

Злоупотребление «архитектурными излишествами» рискованно для публициста: под изобилием украшений и завитков может оказаться похороненной мысль. Чем украшения затейливее, чем вычурности больше, тем больше риск.

В очерке ленинградцев преднамеренное — с некоторым даже вызовом — щегольство становится очевидным с первых же кадров. Порой подобному щегольству улыбнешься и охотно его прощаешь, особенно если знаешь, что прибегают к нему по молодости, бескорыстно и не переступая границ доброго вкуса. Значительно хуже, если делается попытка возложить на щегольские украшения самостоятельную конструктивную функцию: заполнить ими пустоты, заменить необходимые, но отсутствующие опоры, замаскировать изъяны. Тогда украшения становятся угрожающими. Не справляясь с возложенными на них задачами, они способны обрушить здание.

Юрия Клементьевича Сидорова, токаря-карусельщика ленинградского объединения «Электросила» и депутата, направленного избирателями в Верховный орган Советской власти, можно было показать в различных, весьма красноречивых и многообразных проявлениях его личности. Авторы фильма увлеклись одним из таких проявлений, отвели ему в фильме чрезмерно большое место, нарушив пропорции и потеснив другие, наиболее существенные детали картины. А это, в свою очередь, повлекло за собою очень значительные художественные просчеты.

Дело в том, что среди многочисленных общественных нагрузок, какие несет на своих плечах Ю. К. Сидоров, есть и такая: он член художественного совета Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Подробность в портрете Сидорова — бесспорно примечательная. И говорит она не только о человеке, к которому непосредственно относится; она красноречиво раскрывает особенности структуры нашего общества, новые черты нашего рабочего класса, широту кругозора его передовых представителей, новую природу связей между искусством и действительностью. Однако все это — лишь одна из красок, нужных авторам очерка. В фильме показана беседа Ю. К. Сидорова с актерами и режиссером театра. Видно, что беседа плодотворна для обеих сторон: театр обогащается подробностями реальной жизни, горячо и содержательно изложенными; гость же и консультант испытывает удовлетворение от активного участия в творческом процессе. Но тут кинематографистов увлекает одно совпадение. Показывая выступление Ю. К. Сидорова на одном из собраний, они записали отрывки

из его речи, посвященной некоторым недостаткам строительства в новых городских микрорайонах. Оказывается, что и герой пьесы, которую готовит Театр имени Пушкина, поглощен теми же заботами и по роли ему приходится произносить очень похожие речи.

В фильме появилось несколько таких параллелей. Реальные события начали чередоваться со сценическим действием.

Театральный эпизод стал как бы эпиграфом к документальному очерку.

И такой эпиграф оказался первой и очень серьезной ошибкой сценариста и режиссера.

Не потому, что он чем-либо нехорош по сути, а из-за неверного художественного расчета. Заняв чересчур большое место, эпиграф этот вместо вспомогательной функции приобрел самодовлеющую. Отрывок из спектакля уже не иллюстрирует фильм о Сидорове. Напротив, рассказ кинематографистов начинает восприниматься, как доказательство жизненной верности пьесы и спектакля.

Вряд ли такая «кинорецензия» входила в намерения авторов очерка.

Не учтено и еще одно.

Средства театра и кино различны. Неоднородны способы общения со зрителем. То, что человек, глядя из кресла партера на сцену, воспримет по-одному, будет совершенно иначе воспринято кинозрителем, который увидит изображение на экране увеличенным, приближенным к нему в несколько раз. Грим, бутафория сразу же станут видны. Ощущение достоверности уменьшится, а то и вовсе исчезнет.

Со сценическими эпизодами, снятыми в киноочерке «За все в ответе», именно это и происходит. Они не только сами театральны (что и должно было быть в реальности), но неизбежно вносят привкус нарочитости, театральности, то есть недостоверности, в окружающую их ткань документального фильма. И так как кадров, снятых на сцене театра, много, такой привкус остается надолго.

К тому же параллель между сценой и жизнью сводится к тому, что и там и здесь речь идет о том, что новостройка чересчур замусорена, новоселам трудно добираться домой и надо бы своевременно заботиться о дорогах. Спору нет, проблема реальная. Но ограничиваться ею, рассказывая, чем занимается депутат, вряд ли правильно.

Не знаю ленинградского спектакля. Думаю, что и в нем дело не ограничивается проблемой дорог. Тем менее оправданы в таком случае долгие цитаты из пьесы в фильме, где места мало, а рассказать следует многое.

Несмотря на неизбежные тесноту и цейтнот, отходов в сторону, неоправданных и пространных, много и в этом очерке. Новые и новые звенья появляются в нем, не сопрягаясь друг с другом, а тема ответственности коммуниста перед обществом, заявленная в названии, не получает надлежащего развития.

Замечательно красивы кадры ночного города, панорамы его набережных и мостов. На задумчивые лица юношей, остановившихся белой ночью на причале у парусника, хотелось бы смотреть и смотреть. Но ведь это... кадры из другого фильма. Великолепно снятые кадры. Но к повествованию, которое мы до сих пор слушали, они не имеют решительно никакого отношения.

Украшения и завитки могут отвлечь внимание, могут порадовать глаз, но не способны заменить мысль, отсутствующую там, где ее необходимо было услышать.

Это сказано не в осуждение и тем более — упаси бог — не ради отрицания авторских отступлений. Мало ли их, например, в таком серьезном фильме, как «Шахтерский характер», снятом на студии «Киевнаучфильм» режиссером Т. Золоевым по сценарию Л. Браславского. Об этом фильме высказано уже в печати немало заслуженно добрых слов, и я не стану их вновь повторять. Хочу лишь напомнить, что рассказ о донецкой бригаде Анатолия Пшеничного (стержневая линия фильма) не раз прерывается отступлениями, весьма далекими. Тем не менее они всякий раз оправданны; они не уводят от темы, но углубляют ее, будь это рассказ об ударниках тридцатых годов, или о делах Великой Отечественной войны, когда женщины спускались в забой, чтобы заменить ушедших на

фронт отцов, мужей и братьев, или история подвига и всей героической жизни шахтера Владислава Петрова.

Такие отступления публицистичны по самой своей природе.

Они «работают», логически развивая тему, а не остаются ненужными украшениями.

●

Обещая сварить суп из топора, хитроумный солдат отлично знал технологию поварского дела и следовал ей неукоснительно и умело. А забвение азбучных истин технологии своего ремесла приводит к тому, что на стол подается взболтанная, иногда подкрашенная водичка — суп из топора «без ничего».

А главное, мысль, заявленная в названии или в тематическом плане,— это ведь не топор, который можно вынуть из кастрюли, когда суп будет сварен.

На студиях, где выпущены упомянутые здесь фильмы, в которых публицистические задачи остались, на мой взгляд, решенными слабо, а то и нерешенными вовсе, делаются и документальные фильмы на значительно более высоком уровне. За примерами ходить недалеко: «Нина Хахалина» и «Эстафета мужества» вышли под одной и той же маркой. Документальные фильмы ежегодно и заслуженно награждаются почетными премиями и дипломами на отечественных и зарубежных фестивалях и конкурсах, и это убедительно свидетельствует и об уровне и о возможности советского документального кино. В числе неоднократно и справедливо отмеченных авторов можно встретить и имена тех, о чьих ошибках говорилось выше.

Тем более хочется пожелать, чтобы срывов в такой боевой и партийной по самой своей природе отрасли кинематографии, как кинопублицистика, было поменьше. Призванная живо и действенно вторгаться в самые насущные процессы нашей сегодняшней жизни, она должна последовательно опираться на опыт «лидеров», должна равняться на «смотрящих вперед».

Ломоносовские премии — научно-популярным фильмам

Комитет по Ломоносовским премиям обсудил представленные к награждению научно-популярные кинофильмы, созданные в 1970 году, и принял следующее решение:

Ломоносовскую премию 1-й степени присудить фильму «Открытие профессора Александрова» («Центрнаучфильм», автор сценария Р. Багирян, режиссер В. Цукерман, оператор Д. Масуренков, художник Ю. Холин) — за убедительный показ достижений советской науки, имеющих первостепенное значение и содействующих развитию научно-технического прогресса, а также за доходчивое кинематографическое решение.

Ломоносовскую премию 2-й степени — фильму «Атомное пламя» (ЦСДФ, автор сценария Г. Ершов, автор сценария и режиссер Б. Карпов) — за актуальность темы и создание образа советского ученого-гражданина, посвятившего свою жизнь беззаветному служению науке и Родине.

Ломоносовскую премию 3-й степени — короткометражному фильму «Синие атакуют планету» («Центрнаучфильм», сценарист Т. Короп, режиссер А. Соколов, операторы М. Камеонский, В. Русакова) — за глубокое раскрытие темы, имеющей большое народнохозяйственное значение и показ научных изысканий по борьбе с нарушением биологического равновесия в природе, а также за высокие кинематографические качества.

О своем будущем фильме «Точка, точка, запятая» режиссер Александр Митта рассказывает:

— Я начал эту картину, потому что соскучился по детям. И как только появился сценарий, где были живые характеры, живые дети, я в нем и поселился с ребятами. В сценарии Михаила Львовского рассматривается интересный круг вопросов — вопросов, которые решает каждый человек в пору отрочества. Мальчик в классе — все равно что человек в обществе. Класс — это свой мирок, со своими вожаками, своей иерархией, и утвердиться в глазах товарищей в нем можно по-разному. Можно истинно, можно ложно; а так как самоутверждение — одна из задач подростка, это и становится в фильме источником целой цепи конфликтов.

Но я бы соврал, сказав, что решение именно этой проблемы доставляет мне наибольший интерес. Если картина получится, а хотелось бы, чтобы она получилась, то она должна выглядеть как коллективный портрет именно сегодняшних подростков, ибо есть нечто, что отличает ребят сегодняшних от тех, с которыми мы встречались лет шесть-семь назад. Сегодня они свободнее, раскованнее, общительнее; они развиваются раньше, и круг интересов у них шире, сильно изменилась и школа, изменились школьные программы...

Одну из самых серьезных ролей в нашем фильме, где мало взрослых, играет Юрий Никулин, замечательный актер с гигантскими, на мой взгляд, еще и вполовину не использованными резервами; человек, у которого, помимо всего прочего, море доброты, почему он не только может, а и должен работать с детьми. Никулин играет отца героя, который, по авторской мысли, олицетворяет удивленного зрителя, вместе с нами загипнотизированного, заинтригованного открывшимся ему удивительным миром отрочества. Мне бы хотелось, чтобы зритель поверил — сегодня в школе все обстоит именно так, как на экране. По-моему, это должно быть интересно людям, это обязательно должно быть интересно: ведь взрослым полезно вспомнить детство и знать, какие дети сегодня.

Все ребята снимаются в нашем фильме впервые. И, как говорят, «играют самих себя». Раньше я не придерживался этого принципа, мне казалось, что дети достаточно хорошие актеры. А здесь типажная точность является принципом развития авторской мысли. В сценарии героиня — дочка офицера — умная, серьезная девочка. И играющая ее Оля Рыжникова в жизни именно такая девочка — из семьи военного, послушная и собранная, секретарь школьной комсомольской организации. В сценарии есть одиннадцатилетний мальчик-вундеркинд, читающий книжки по высшей математике, и пятиклассник Миша Козловский в жизни именно такой талантливый математик. На роль мальчика-грузина мы взяли Зазу Киквидзе из Тбилиси, который так же умен, спортивен и интеллигентен, как и его герой. В этом случае не обошлось без драмы — ибо был еще один мальчик на ту же роль, тоже из Тбилиси и тоже очень хороший,— Ираклий Коридзе. Но не могут два мальчика, даже самых лучших, играть одну роль. Что же касается главного героя, то тут были претензии более сложные: помимо способностей он должен еще обладать достаточной выносливостью, чтобы вынести на своих плечах всю картину. И такого мальчика мы нашли — это Сережа Данченко, который трудится на картине уже несколько месяцев.

При утверждении кинопроб впервые в моей жизни произошел драматический конфликт между мной и худсоветом, который категорически отказался утвердить выбранных мною детей. Я не мог понять, в чем дело, но взял месяц, чтобы найти новых ребят, соответствующих требованиям моих критиков. Но все равно дети, которых я выбрал вначале, оказались лучше. И когда на повторном худсовете, через месяц, я показал еще нескольких новых кандидатов, то своих, первых, все же выставил как основных. И опять они не понравились.

Лишь позже, на просмотрах рабочего материала, дети эти перестали вызывать возражения! Мне кажется, теперь я понял, в чем было дело: просто критики мои, люди солидные, на поколение старше меня, ожидали увидеть на экране других детей, быть может, тех, которых мы встречали в кино и в жизни шесть-семь лет назад.

Я не говорил детям об этих драмах, но, оказывается, они все знали и жутко переживали.

Работая с детьми на площадке, мы проверяем сценарные ситуации, выясняя, насколько они соответствуют жизни. Сначала я даю детям импровизировать на тему ситуации и проверяю, насколько она близка им, насколько она стала для них своей. А потом уже во время съемок я добиваюсь от них точности профессиональной: чтобы они доносили авторский текст, играли по решенным заранее мизансценам.

И последнее: в подобном фильме всегда надо ставить перед собой воспитательные задачи. Проблематика картины, которая по жанру комедия с большим (до 12—14) количеством песен (композитор В. Гладков), обращена к подростковому возрасту. Тут нелегко сбалансировать. Надо найти интонацию разговора, чтобы она была достаточно серьезной и вместе с тем достаточно легкой, веселой. И надо найти контакт с подростками, а они ведь бескомпромиссные и легко ранимые люди.

Если то, что задумано нами, вырастет, как вырастает куст из корней, если не будет натяжек и фальши, то, надеюсь, получится картина, которая будет смотреться с таким же удовольствием, с каким мы ее делаем.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Его Величество Фильм

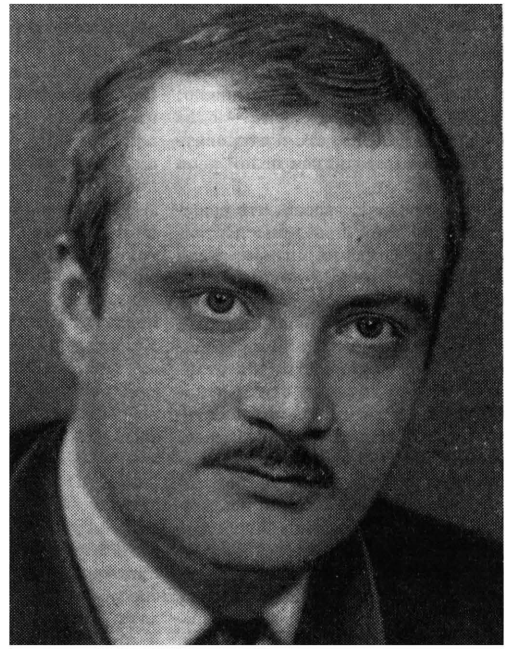
Беседу ведет и комментирует Л. Гуревич

Г. Данелия

С этим режиссером трудно и легко. Он верен своим принципам и одновременно наделен особым даром общения — способностью к соучастию, готовностью понять позицию, не похожую на свою, хотя принять он может лишь то, что созвучно его творческому кредо. Непросто определить это кредо — Георгий Данелия не склонен к декларациям. Но некая человеческая и художническая цельность отмечает его работы — каждую в отдельности и все во взаимосвязи.

За десять лет режиссер снял пять фильмов. Не все они удались в равной мере, не все встретили единодушные оценки критики. Можно разделять или не разделять концепцию какого-либо из них — это были очень разные фильмы,— но в каждом было приметно мастерство режиссера. Недаром среди кинематографистов укрепилось суждение, что Данелия — один из самых техничных режиссеров: он снимает быстро и организованно. Есть у него уже и ученики и просто подопечные на разных студиях страны. Когда кому-нибудь тяжело, Георгий Николаевич приходит на помощь и — случалось — «вытягивал» там, где другие опускали руки.

Но не столько «секретами» профессии любопытен творческий опыт этого режиссера. И не только стремление понять и определить его «символы веры» руководило мною в нашей беседе. И темы и решения, избираемые Данелия, самобытны. Интересно выяснить, какой круг явлений в современном кинематографе ему близок, с кем и с чем он «монтируется», а с кем и с чем — нет.



Г. Данелия

Наша беседа началась издалека — с его размышлений.

— Прежде всего надо разобраться, что та-

кое режиссура. Если это профессия, то, овладев ею, можно подряд снимать различные по стилистике и по теме картины.

Я не считаю, что это плохо. Скажем, Джон Форд — что ни ставил, все получалось хорошо: «Дилижанс», или «Зелена была моя долина», или «Долгий путь домой». А все это разное. И у нас был такой блистательный, по-моему, режиссер, о котором, к сожалению, редко вспоминают,— Протазанов. «Человек из ресторана» или «Праздник святого Йоргена» — совсем непохожие картины, но обе отличные. А «Бесприданница» — это третий Протазанов, и до сих пор одна из лучших наших экранизаций.

Но возможно и иное отношение к режиссуре. Как к самовыражению, что ли. Я убежден, что после картины «Сережа» мы с Таланкиным, или я один, сделали бы второй фильм на такую же тему и того же стиля лучше. Третий — еще лучше, и так можно было бы их «штамповать» очень быстро. Дювивье, например, снял несколько фильмов, прежде чем сделал «Большой вальс» — свой шедевр. «Большой вальс», видимо, не потребовал от него напряженного труда — он учился на каждом предшествующем фильме того же толка; вся его творческая жизнь была направлена в одну сторону.

Я так не могу. Скажем, после «Я шагаю по Москве» очень хотели, чтобы я еще снял подобного рода фильм,— и зрители и руководство студии. Но мне уже было неинтересно. После каждой картины у меня наступает трудный момент: я чувствую, что мне необходимо начать какую-то совершенно иную работу, далекую по всем статьям от только что законченной. Но не случайную, не «с улицы». Мне нужно идти от себя самого, даже круто поворачивая. Поэтому во всех своих фильмах я принимал участие и в написании литературного сценария. Не важно, был ли я формально автором, но с самого начала я присутствовал «там»— в этих событиях, среди этих людей. Не было случая, чтобы я взял готовый сценарий. Мне они попадали в руки, некоторые нравились, но я никак не мог к ним пристроиться... К сожалению...

— Почему «к сожалению?»

— Может, так работать было бы проще.

— Но это было бы уже что-то чужое?

— Не знаю... Определить грань — где свое, а где чужое — сложно и в своем сценарии. Сначала приходит ко мне ощущение —«это мое». Но потом, когда пишу, я вроде бы включаюсь в какую-то игру, в т у жизнь, идущую по своим правилам. Она выстраивается как бы вне зависимости от меня; бывает, что появляются какие-то персонажи — казалось бы, не нужны они, а вдруг вылезают. Скажем, обозначишь просто, ну... буфетчик. А потом два героя разговаривают, а буфетчик вмешивается, потом начинает расталкивать главных героев, выходит на первый план, и ты еле-еле, чуть ли не пиная ногами, загоняешь его на принадлежащее ему место. Впрочем, все равно: не он, так другие персонажи возникнут так же. Причем со всеми этими людьми я хорошо знаком. Не знаю, откуда это берется — может быть, из памяти: какие-то «суммированные» впечатления кристаллизуются, и вот они — мои знакомые. А может быть, они приходят из литературы — черт его знает, как это бывает...

Сейчас я вновь прослушиваю слова Данелия с магнитофонной ленты. И как и тогда, при встрече, вспоминаю пушкинскую фразу о Татьяне, неожиданно для автора вышедшей замуж. Да и один ли Пушкин удивлялся своеволию героев? Исследователи психологии творчества не раз замечали, что герои, созданные воображением автора, обретают «самостоятельность», отделяются от него. До сих пор, правда, это считалось особенностью литературного процесса. Но и Данелия пока рассказывает о предварительной, литературной стадии своей работы. А что происходит дальше? Сохраняется ли и на режиссерской стадии нечто подобное — острота и неожиданность ощущения жизни?..

— Я всегда очень остро ощущаю фильм,— продолжает мой собеседник.— Если, скажем, что-то в нем происходит драматическое — для меня это событие реальное, как будто драма происходит со мной. Когда Сережу не брали в эти распроклятые Холмогоры и он это

страшно переживал, то мы с Таланкиным эту сцену никак не могли раскадровать: я так «заводился», так переживал за Сережу, что просто не мог ничего выстроить. Когда начинаешь снимать — легче. Но все равно: если снимаешь эпизод, где все хорошо, то и настроение хорошее, а если трагическую сцену, то... Между прочим, люди, работающие со мной, полагают, что я всегда совершенно спокоен. И я действительно умею казаться таким. Но я всегда очень волнуюсь, и потому для меня процесс съемки мучительный...

— И притягательный?

— И притягательный,— это слово Данелия произносит нехотя, он явно остерегается красивых слов.

Однако и без слов проясняется его отношение к режиссуре. Оно, по-видимому, не чуждо и рационалистического расчета. Но не оттого ли так свежи и непосредственны его работы, что автор сберегает в себе интуитивное, первородное, чувственное отношение к материалу? В его речи не услышишь искусствоведческих терминов — «образ», «метафора», «линия поведения». Существуют близкие люди, существует тревога за них. Данелия сторонится заданности, умозрительной концепции, оберегает в себе первичность авторских эмоций.

И все же — как же съемка? Как быть, если в режиссерском сценарии уже расписаны слова, размечены мизансцены, утверждено, какую иметь крупность и сколько длить каждый кадр? Неужели творчество режиссера заканчивается у дверей павильона? И режиссер творит лишь в стадии становления замысла, а дальше прав Рене Клер: «Фильм готов, осталось его снять»?

— Эта формула, на мой взгляд, ошибочна,— сказал Данелия.— Если фильм готов — зачем его снимать? Надо его только читать. На самом деле «творческий процесс»— если уж говорить так громко — продолжается и на съемке. Очень важно уметь ухватиться за то хорошее, что возникает на площадке. Есть какие-то вещи, которые придумались заранее. Иногда они получаются при съемке хорошо, а иногда то, что казалось хорошим, выходит плохо. Но, бывает, рождаются ходы, которых ты не мог придумать заранее. Задумав «Сережу», мы, к примеру, никогда не предполагали, что проводы Женьки в училище окажутся такими трогательными. Ну, провожают— и провожают. Но когда они вышли на шоссе и пошли за грузовиком, это нас поразило. И сцена родилась на съемке в новом качестве.

Именно поэтому надо все время быть бдительным, чтобы не упустить ничего нового, истинного из того, что рождается тут же, на съемочной площадке. Нельзя быть рабом своих предварительных соображений.

То же и в монтажной: из снятой сцены можно смонтировать нечто новое, другое. Если вдруг родится идея — можно за монтажным столом сцену переставить и перерезать, извлекая из нее иной, не планировавшийся смысл. Надо только быть свободным от предвзятой схемы...

Однажды Данелия показал мне нечто подобное на практике. Правда, не на своем рабочем материале. С помощью одних только ножниц был переосмыслен эпизод, снятый, казалось бы, с жесткой определенностью. Умение всякий раз заново взглянуть на уже сделанное, способность не идти на поводу у самого себя свойственны ему. Это означает, что не раз и не два по-настоящему и заново переживаются им судьбы героев — для этого требуются немалые душевные силы. Он замечает:

— Я настолько «выкладываюсь», работая над картиной, что ничем другим одновременно заниматься не могу. Если я, скажем, начинаю писать сценарий, то даже время, когда я ем, кажется потерянным, мне его жалко. А не то чтобы сходить в кино или в театр...

— Не хватает времени?

— Да нет... Я просто, видимо, однолюб.

— И эта любовь — надолго?

— Во всяком случае, до момента, когда начинаю делать новый фильм... Я, например, поначалу болезненно воспринимаю критику, особенно если с ней не согласен...

— Ну, кто любит критику!..

— Нет, мне кажется, я сам знаю недостатки каждого своего фильма. И если критик попадает в них — это ничего, это я приемлю.

А если он начинает ругать то, что я считаю достоинством, мне бывает больно... Однако только до того момента, пока я не начал следующую работу. С этого дня предыдущий фильм становится для меня вроде бы чужим, и мне безразлично, как к нему относятся, хорошо или плохо.

И каждый свой прошлый фильм я воспринимаю так: то ли я был в нем, то ли не был, то ли это моя работа, то ли не моя... В нашем отношении к фильмам — и к своим и к чужим — не надо, наверное, бояться изменения оценок, суждений, которые возникают с годами. Ведь мы сами сегодня уже иные, чем были вчера: меняются требования — будем для бодрости считать, что они растут.

Я очень любил, например, фильм «Я шагаю по Москве». И сейчас смотрю его с улыбкой, но отношусь к нему теперь много прохладнее. Среди зрителей, тоже смотревших его с теплой улыбкой, было немало и критиков. Говорили, в частности, что фильм не решает социальных проблем. Быть может, это в какой-то мере справедливо. Но и тогда и сейчас я принципиально не согласен с существующим у многих подходом к оценке работы режиссера.

— С каким же подходом?

— А вот с каким. Поэт, например, имеет несомненное право написать стихотворение, продиктованное настроением. Может в этом стихотворении не задаваться всей полнотой вопросов, волнующих его в жизни. Скажем, он просто выразил радость от того, что мир вокруг прекрасен: птицы, небо, солнце. По-моему, такое же право имеет и режиссер. Но к работе режиссера почему-то относятся иначе: к каждому фильму обязательно как к единственному и все исчерпывающему. Это неверно. В сборнике поэта могут быть разные стихи. Так у любого художника: в живописи ли, в скульптуре ли, в литературе — это нормальное явление. Так же это должно быть и в кинематографе, так должен восприниматься каждый кинофильм...

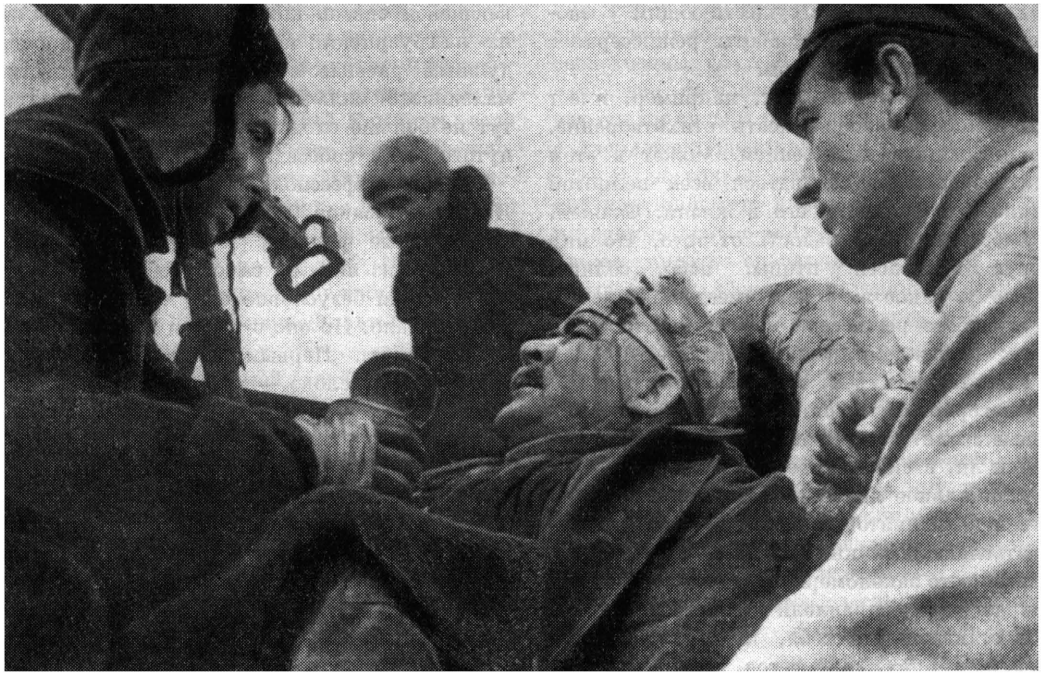
Есть нечто закономерное в том, что Данелия избирает для параллели творчество поэта. Он отстаивает для себя, кинематографиста, право на лирику. Разумеется, речь идет о первичном смысле этого слова, о прямом присутствии автора в его произведении, о выражении им своего духовного мира. И слова эти не декларативное требование авторского кинематографа. Просто он иначе не ощущает своей работы. Естественна поэтому его убежденность в праве каждым новым фильмом открывать иную сторону своего «я». Ни одно из этих «я» не освобождено от ответственности за себя, скажем, за отсутствие гражданского пафоса. Другое дело, что гармония авторской личности в целом может восполняться в каждой новой работе. Не выразив себя полностью в этом фильме, режиссер «договаривает» несказанное там обретениями в другой ипостаси (в другом фильме). Тут только надо найти линию разграничения между готовностью профессионала делать «что угодно» и разноликостью устремлений о д н о г о и т о г о ж е художника.

Что, казалось бы, общего между мягкой улыбкой, освещающей фильм «Я шагаю по Москве», и добротной, обстоятельной прозой «Пути к причалу»? Между печалью, пробивающейся сквозь комизм «плутовского романа» на грузинский лад («Не горюй!»), и простодушным рассказом о горестях и радостях маленького мальчика («Сережа»)? Пожалуй, тут не больше сходства, чем в лентах упомянутого моим собеседником Протазанова.

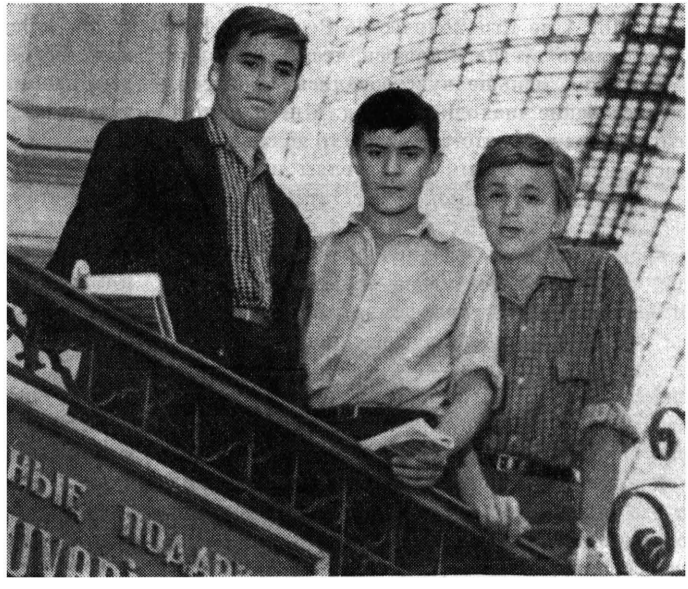
Владея профессионализмом, каким обладал Яков Протазанов, можно равно успешно делать разные фильмы, абсолютно не походя в каждом из них «на самого себя». В фильмах же Данелия безусловно есть некое объединяющее начало. Но оно с трудом поддается формулированию. Первым приходит в голову знакомое уже слово — лирика. Но на сей раз в своем расхожем смысле: теплота, мягкость, душевность и т. д. Думается, однако, все эти определения расплывчаты и слишком уж прекраснодушны. Нелегко выявить «самовыражение» в чистом виде, если личность режиссера растворена в сценарном материале, по крупицам рассеяна в каждом актере. Куда проще обнаружить авторское начало, скажем, в дикторском тексте. Или — не менее элементарно — в «субъективной камере» оператора.

«Сережа». В роли главного героя — Боря Бархатов

«Путь к причалу». В центре: Росомаха — Борис Андреев



«Я шагаю по Москве». Володя — А. Локтев



«Я шагаю по Москве. Володя — А. Локтев, Коля — Н. Михалков, Саша — Е. Стеблов

Я вспоминаю и рассказываю Данелия о нескольких подобных — не слишком удачных — опытах кинодокументалистов. На ум приходит и настоящий успех: двухчастевка грузинского режиссера Чубабария «Белый караван». Можно было бы бог весть что накрутить в этом фильме: перегон белых овец через черные скалы, черных овец через белые снега — выгоднейшая натура. А автор показывает все больше небритые лица пастухов, их улыбки, то, как они покупают куклу дочери. Автор не произносит ни слова, но чувствуешь за кадрами его духовный мир...

Так вот — Георгий Николаевич Данелия, мой ровесник, человек сложившегося мировоззрения, овладевший уже второй профессией и знающий жизнь, он наверняка присутствует в своих картинах. Но я не усматриваю в них, например, единства темы или только ему, автору, присущего пластического почерка. В чем же состоит тогда своеобразие режиссера, то общее, что роднит подписанные им ленты?

— А я этого общего и не ищу... Вот, например, меня поразила какая-то история... И я стараюсь ее рассказать. Но эту историю я рассказал бы так, а какую-то другую — иначе. Существует Его Величество Фильм, в этом все дело. А не Его Величество Режиссер. И я сознательно всегда стараюсь, чтобы в фильме как можно меньше чувствовались режиссер, режиссерские «находки» и т. д. Мне кажется, что если ты даже что-то нашел, то должен быть настолько тактичным к зрителям и щедрым по отношению к самому себе, чтоб это было меньше заметно... Когда мы создаем фильм, я стараюсь ото всех «выудить» как можно больше, чтобы все работали на фильм, не на меня. И я тоже работаю на фильм. Я могу пойти на любую жертву, на любое самоограничение, чтобы картина стала лучше. Если найдется человек, который лучше меня знает, как надо сделать задуманную мной картину,— я отдам ему свой замысел...

Режиссер жестко разделяет для себя замысел и его исполнение. Значит, он допускает, что один и тот же замысел (подчеркнем — режиссерский) можно реализовать по-разному. Но разве режиссерская «задумка» — это только выбор ситуации, конфликта, а не представленная «во плоти» жизнь реальных героев? Может быть, объяснение в том, что Данелия, как правило, избирает основой для своих фильмов близкую ему литературу. Отдать такой замысел, вероятно, проще, чем собственную «вынянченную» коллизию. Одно дело — отношение к известному литературному персонажу, а другое — рожденная лично тобой вещь. Разве не так?

— Я не разделяю этой точки зрения. Неверно думать, что если ты пишешь оригинальный сценарий, то лишь тогда рассказываешь о себе. Мера выражения себя в фильме на литературном материале может быть даже большей. Если позиция автора совпадает с твоей точкой зрения, с твоим пониманием, но им лучше выражена, то так и получится. Скажем, когда я читаю Фазиля Искандера, у нас с ним полное совпадение. Мне кажется, что я вижу все точно так же, как он. За каждым его персонажем у меня появляется живой человек, мне знакомый, и вообще его подход к раскрытию жизненных явлений мне близок. Я хотел написать бы так же, да только, увы, не могу...

Мне трудно согласиться с режиссером, когда он для выражения личного взгляда на мир предпочитает создания своих «литературных двойников». Тем более если он сам владеет пером; Данелия чутко слышит живые голоса, умеет передать характерность речи. И ситуации описывает точно. Но, видимо, требовательность к качеству литературной основы побеждает. И во имя этого возникает некоторый компромисс. Думается, однако, что и при этом надо всем главенствует личность режиссера. Очень уж разных авторов выбирает он в союзники: Веру Панову и Виктора Конецкого, Клода Тилье или Марка Твена (я имею в виду не осуществленную еще киноверсию «Гекльберри Финна»). Пословица утверждает: «скажи, кто твой друг, и я скажу, кто ты». Один из способов определить точнее существо творческой индивидуальности Георгия Данелия — узнать его кинематографические и человеческие пристрастия.

«Не горюй!»

Рабочий момент. В центре — Г. Данелия

Бенжамен — В. Кикабидзе, солдат— Е. Леонов

Слева: Леван — С. Закариадзе

— Первым назову Михаила Ильича Ромма. Он мой учитель, близкий человек. Для меня его творческое и личное обаяние — одно целое... Вообще мастер не всегда учит только своими картинами. Я слышал лишь раз лекцию Александра Петровича Довженко, но запомнил его навсегда. Как личность на меня и на мои работы, особенно на фильм «Не горюй!», оказал большое влияние и Михаил Эдишерович Чиаурели. Я часто вспоминаю его устные рассказы и жалею, что это богатство пропадает втуне, никем не записанное. Его рассказы о базаре, возле которого он рос, об отце и матери, о своей богатой событиями жизни... А что касается фильмов — я недавно посмотрел по телевидению «Окраину» Барнета, и она произвела на меня ошеломляющее впечатление. Я бы сказал, гораздо большее, чем некоторые фильмы из нашей классики.

— Об «Окраине» сейчас говорят все. Видимо, в свое время Барнет предвосхитил кинематограф дальних, последующих лет. А тогда на фоне монтажно-живописного кино конца 20-х годов, когда доминировали масштабные решения, когда изобразительное начало первенствовало и актер конкурировал с «типажом», мир «Окраины» с ее тонким психологизмом, неторопливым вглядыванием в человеческие судьбы мог казаться камерным. Мне думается, что секрет нынешней популярности «Окраины» объясняется примерно так: «Вон когда сделано, а как будто сегодня». Не так ли?

— Возможно, что и так. Вообще в кино могут меняться моды, появляться, исчезать... Остается же только немногое. Если есть истинные характеры и есть чувства — это остается и не стареет. Все остальное стареет — любые приемы... И Годар стареет, и «Хиросима» Алена Рене стареет. Но никогда не увянут, по-моему, «Вива, Вилья!» и «Чапаев», «Бесприданница» и «Под крышами Парижа». При всем различии этих фильмов, в них есть страсть, глубокая человечность. Никогда не состарится поэтому «Дорога» Феллини. А вот про «Сладкую жизнь» этого не скажу. И «$8^1/_2$», конечно, вечный фильм, хотя в большинстве своем у нас картину не поняли. Начали подражать, не вняв смыслу, отнеслись всерьез к тому, чего сам автор всерьез не принимал. В картине автор над собой иронизирует, порой издевается, и это самое прекрасное. В ней главное — это эмоции, отношение к жизни. А форма — воспоминания или сновидения и т. д.— это не главное...

«Форма — не главное...» Мы уже давно буднично воспринимаем эту аксиому. И порой, мне кажется, даже забываем, что содержание никогда не проявится при невнимании к форме. Вот почему такое категоричное утверждение я не ожидал услышать из уст режиссера. Тем более режиссера, тонко владеющего формой. Но тут — я понимаю — моего собеседника подводит полемический азарт. Ему не хуже меня известно, как тонки взаимоотношения формы и сути в творчестве, как часто соображения, казалось бы, формальные дают отправной толчок к движению мысли. Или, скажем, как форма придает то самое «чуть-чуть», без которого суть, быть может, и ясна, как апельсин, но не более того: то есть бледна и бесстрастна.

Я вспоминаю первое, пронзительное впечатление от фильма «Хиросима, моя любовь». Возникло бы оно, не будь этой острой формы, этого переплетения яви и воспоминаний? Убежден: в то время не возникло бы. Совсем недавно мне довелось вновь посмотреть фильм. Поразившие когда-то смещения времени, разрывы последовательности уже давно введены во всеобщий обиход, и их теперь попросту не фиксируешь. Но остается острой боль художника за попранное человеческое достоинство, его крик протеста против торжества темного и нетерпимого в человеке и обществе. Остается пафос сопоставления трагедии личности и трагедии народа. Остается извечным призыв к родству, общению, человеческому единству. В том, как естественно воспринимается сегодня единство содержания и формы этого фильма, я вижу никак не обветшание его, а, наоборот, «забег» вперед (подобно «Окраине»). И тут я готов спорить с Данелия, пользуясь его же оружием: не заслонила ли от него в свое время «странность» формы, найденной Аленом Рене, высо-

кий смысл фильма — так же как это случилось с киноистами картины «$8^1/_2$»?

— Я думаю, поиск формы в кино — задача трудная и неблагодарная. Многое в таком фильме, как у А. Рене, или, скажем, у нас в работах С. Параджанова, я бы рассматривал как исследовательскую лабораторию кинематографических средств и приемов. «На будущее», так сказать... Но легко видеть, что поиск формы, став самоцелью, перестает удовлетворять художника по мере его духовного взросления. Ведь Рене Клер тоже начинал авангардистом в своем «Антракте»...

Примечательно: вновь упоминает Данелия Рене Клера. Что ж — для «родословной» режиссера это, очевидно, фигура не случайная. Музыкальность, чувство ритма — эти качества, ярко выраженные у метра, для Данелия непреложны. Речь идет не только о музыкальности в прямом ее смысле — она неизменно присуща режиссеру,— но и о некоей одухотворенной мелодичности самой конструкции фильмов, об атмосфере пластичности, о песенной их интонации. Другая «клеровская» краска, отозвавшаяся в Данелия,— непритязательный, нередко печальный юмор, улыбчивость и тут же — рядом — порой сентиментальность.

Заметьте —«гибридизация» влияний получается весьма прихотливой. Рене Клер и грузинский фольклор, рассказы Михаила Чиаурели и фильм раннего Барнета... Но при всей их объективной отдаленности для Данелии эти «ингредиенты» и в самом деле родственны. В «Окраине» его покоряет не только вглядывание в мнимую обыденность, но и всплески юмора, поиски гротеска, странное сочетание комического и драматического. В этой ленте Барнет не бытописатель: он зорок к быту, но тут же романтизирует его, отыскивает лиризм, находит особые паузы. Не бытописатель и Данелия — его гармоничность и музыкальность противятся этому. Со всеми его учителями его более всего роднит доброе внимание к человеку, готовность рассматривать под лупой ситуации обычного бытия и находить в них большое содержание. Многие предпочитают фреску портрету. Данелия решает эту проблему наоборот. Его тяготение к живому человеку, к глубинному вглядыванию в частное (вопреки скользящему обобщению), видимо, и объясняет предпочтение, оказываемое им «Дороге» перед «Сладкой жизнью». Кто же в таком случае больше всего привлекает его внимание в современном зарубежном кино?

— Джерми. Я в него влюблен...

Что ж, этого ответа можно было ожидать. Это притяжение близких индивидуальностей. «Его» Джерми — вероятно, не тот, что сделал яростный фильм «Под небом Сицилии»— плоть от плоти неореализма. И не автор напряженной действенной ленты «Дорога надежды». Кое-что в этих фильмах — подробная разработанность характеров, простота и узнаваемость ситуаций — сближает двух режиссеров. Но наиболее полно эта близость прослеживается, пожалуй, после «Машиниста». У Джерми ослабевают несколько натужные кинематографические «напряжения» — их подтачивает юмор. Живая плоть героев, будничные и высокие поступки, связанные воедино, печаль в комедийном обличии, мягкая улыбка, доброжелательная и чуть-чуть эпикурейская... Даже развитие, духовное движение Джерми и Данелия оказывается в чем-то созвучным, хотя Данелия моложе на два десятка лет. От «Машиниста» к «Соблазненной и покинутой» вел не простой путь. Но и «Я шагаю по Москве» отделяет от «Не горюй!» «дистанция огромного размера». И трагическая высота «Соблазненной и покинутой» Джерми, естественность переходов от незлобивого юмора к взрыву трагедии, характерная для этой картины, — не сродни ли все это поискам Данелия в его последней работе?

Я перебираю в уме коллег Данелия в отечественном кинематографе и не вижу никого, чья стилистика была бы столь же родственна ему, сколь родственны ему работы итальянского мастера. Впрочем, может быть, какие-то более тонкие связи я просто не сумел уловить?..

— Мне нравятся работы Глеба Панфилова. Я считаю его очень талантливым человеком.

— Но он, по-моему, много резче. Жестче. Что это — широта привязанностей?

— Нет, я очень узок. Терпимость, увы, не моя добродетель. Я все воспринимаю эмоционально. Или я настраиваюсь на волну художника, или мне с ним скучно. Есть у меня, конечно, и оценки, основанные на анализе, но они не так стойки... Умом я понимаю достоинства многих «инакомыслящих», а эмоционально их все же не воспринимаю...

Мы заговариваем о некоторых известных мастерах — Данелия просит не называть их, и я вижу, что многие наши точки зрения не совпадают. И что главное — трудно понять, почему нельзя совместить любовь к ним и любовь, скажем, к Джерми?.. Совершенно очевидно, что в данном случае критик и режиссер мыслят по-разному. Может быть, их профессии требуют различного соотношения мысли и чувства? Впрочем, сказать, что критик шире, и это лучше, чем режиссер, который мыслит у́же, абсурдно. Но режиссеру, по-моему, все же естественнее, чем критику, «оценщику со стороны»,— быть «узким»: беречь, кристаллизовать свою, отличную от других систему взглядов на вещи, свою систему ценностей. Тогда он — Творческая Индивидуальность. Впрочем, этого, видимо, нельзя воспитать и трудно культивировать. С этим надо родиться.

Мне только кажется, что Данелия оговаривает себя, когда снижает роль рассудочного начала в своей работе. В этом есть некоторая игра: «своих теорий я не создал, не умею, а с чужими не согласен». Хорошо, однако, что шутливое кокетство интуитивизмом не сочетается в нем с враждой к рационализму творческих антиподов. Он уважает анализ, сам пользуется им — круг его интересов шире, чем его собственные творческие пристрастия. И все же, с кем ему по пути в кинематографе — с «прозаиками» или «поэтами», «романтиками» или «бытовиками»?

— Я плохо воспринимаю подобное деление. Знаю, что оно условно. И полагаю, что лучше не принадлежать ни к какой группе. Однако понятие «бытовик» я хотел бы защитить, если кто-либо вкладывает в него иронический смысл.

У нас в кинематографе существует целый ряд картин, которые как-то систематически выпадают из всех разнообразных «обойм». Есть ленты героические, историко-революционные, посвященные рабочему классу, биографические — все это важные направления, на которых достигнуто немало успехов. Есть менее успешные «рубрики» — скажем, комедии или приключенческие фильмы, но их тоже вспоминают — хотя бы с целью критики. Но из всех обзоров, докладов, журнальных статей выпадают скромные «бытовые» ленты. Многие ли знают о картине «Мама вышла замуж» ленинградцев Клепикова и Мельникова? Без педалирования, с юмором, богатый хорошими актерскими работами, фильм рассказывает житейскую историю, которая меня волнует. Убежден, что не может быть «мелкотемным» рассказ о том, как человек живет в семье, как относится к сыну, как обедает, о чем говорит с женой... Важно, какая мысль стоит за этим. И тут могут быть неудачи, но разве любой киноэпопее гарантирован успех лишь только за ее размах? Опыт показывает, что зритель любит «семейно-бытовой» жанр. И было бы просто неразумно не использовать этого тяготения для того «воспитания чувств», в котором цель искусства.

— Значит, внимание к повседневности, к мелочам быта?

— Тут надо быть точным. Я не имею в виду быт как самоцель. Детальное рассмотрение обеда в столовой или, скажем, починки пылесоса меня не заинтересует, если это вне художественной задачи. Не увлечет это и зрителя. Одной зеркальности, узнаваемости мало. Вот, скажем, в «Начале» у Панфилова героиня угощает обедом парня у себя дома. Чем не бытовая сцена? Но в этом эпизоде режиссер и отличные актеры, показывая, что они только обедают, на самом деле рассказывают о чем-то несравненно более глубоком и сложном. Найдены тонкие детали, выстроены яркие характеры, все согрето улыбкой — и эпизод вырастает над вульгарно трактуемым бытом. Талант Панфилова в умении смещаться от достоверной узнаваемости к высокому драматизму. Плюс незаурядное чувство юмора: без него быт пресен, а чувства приторны...

Мы еще долго говорили о «Начале». Было понятно, почему Данелия сдержанно отзывался об эпизодах из жизни Жанны д'Арк. Ему представлялось излишним поверять обыкновенную жизнь Паши высоким костром Орлеанской девы. Ему достаточно душевных взлетов героини в ее повседневных поступках. Именно эта мера смещения от быта — в ключе Данелия: когда ее нет — проступает натурализм, когда она нарушена — высокопарность. В работе Инны Чуриковой словно сконцентрировалось это сочетание бытовой правды с готовностью к драматическому порыву. И, вероятно, в симпатиях Данелия к Панфилову немалую роль сыграло общее понимание ими дара актрисы, которую Данелия привел в кино.

Нелепая, забавная девчонка на эстраде в «Я шагаю по Москве», Розочка из «Тридцати трех», одержимая тягой к знаменитостям,— Данелия уже в этих ролях выявил в Чуриковой необыкновенно острую характерность, комедийную выразительность. Он открыл в ней и другое — трогательную наивность, доверчивое сердце. И мне кажется, сейчас он несколько досадует, что роли Чуриковой, сыгранные в его лентах, не дали возможности полно раскрыться ее дарованию, которое он верно ощутил. Что ж, тем легче понять и его бескорыстную благодарность тому, кто так полно передал на экране талант актрисы во всем его многообразии.

Поднятая в разговоре тема волнует режиссера. Говорить подробно о себе Данелия несвойственно. Зато он охотно «открывается», говоря о работах близких ему по духу.

— Мне нравится «Необыкновенная выставка» Эльдара Шенгелая. Опять, если судить по поверхности,— быт. Художник зарабатывает на хлеб. Старый отец, собаки, родственники, заштатный городок... Но вновь юмор изменяет угол зрения. Это не злая ирония, но уже и никак не воспевание «маленького человека». А главное — опять глубокая мысль, вырастающая из картин быта. Если искусство нужно художнику только для того, чтобы можно было что-то взять от него, если художник не отдает себя искусству — искусство мстит. И кладбище в финале — это духовная смерть героя как мастера, как скульптора. Но раскрывается эта мысль ненатужно, в событиях будничных, в поступках повседневных. Можно и еще найти примеры: разве не так же — по быту и над бытом — выстроен отличный фильм Отара Иоселиани «Листопад»?..

Мы приходим к тому, чего нельзя было миновать. В симпатиях Георгия Данелия к двум последним фильмам я хочу найти еще одну грань:

— Мне тоже очень нравится фильм Отара Иоселиани. Мне кажется, что это очень «грузинская» картина — так ли это? Или мной владеет расхожий стереотип: мол, «грузинское»— именно такое?

— Трудно ответить коротко... Лучше на примере: картины Антониони — итальянские?

— Пожалуй, нет... Я бы сказал, что он, скорее, режиссер вне национальности.

— Разве художник может быть таким? Он же — итальянец?

— Это так. Но, быть может, в силу воспитания или каких-то жизненных перипетий национальная природа, так мне кажется, не проступает в его творчестве. Дело не только в том, что его фактуры — рауты, биржа, оффисы, больницы, модные или старинные интерьеры, пустыня или берег моря — так сказать, всеобщи. И не только в том, что типы его не обладают отчетливо выраженной национальной характерностью. Его искусство несколько абстрагировано, вырвано из реальных контекстов жизни. Его интересуют явления «вообще» — вообще отчужденность, вообще бездуховность. Мне кажется, его мировоззрение — это мировоззрение человека космополитической культуры. Иное дело — Феллини. В его лентах — даже «абстрактных», как «Дорога»,— итальянец открывается во всем: и в живости темперамента, и в сентиментальности, и в «метастазах» католического сознания. Может быть, опять-таки я руковожусь вульгарным стереотипом «итальянца» — не спорю. И тем не менее Феллини представляется мне итальянцем во всех своих лентах, даже если там нет живописных нищих, Колизея и других фактурных примет. А Анто-

ниони... Скажем, фильм «Блоу ап» представляется мне вообще лишенным каких-либо национальных черт; я не говорю, хорошо это или плохо, я только это констатирую.

— Пример неудачен: ждать итальянского в картине, где действие происходит в Лондоне, и все персонажи — англичане...

— Но я и английского склада психики там не прочитываю. А ведь, например, в очень непохожих фильмах —«Томе Джонсе» Ричардсона или «Такова спортивная жизнь» Андерсона национальный характер так или иначе читается! Если взять «Затмение» или «Ночь», то их действие вроде бы протекает в Италии, но не более чем «вроде бы»... Некое современное «индустриальное общество». Мне кажется, дело в том, что Антониони — художник скрытого темперамента. А национальное чувство откровеннее всего проявляется в темпераменте.

— Это близко к тому, что я думаю,— отозвался Данелия.— Я ни одной картины Антониони — кроме «Блоу ап» — до конца досмотреть не мог, хотя и пытался. Физически не мог — к стыду своему. Почему я не люблю Антониони, хотя и признаю, что это прекрасный мастер? Потому что он идет от заданного. Эмоции же его настолько тщательно скрыты в глубине, что они мне не передаются. У Феллини же в каждой картине — нравится она мне или нет,— непременно ощущается биение его сердца. Это очень важно, потому что если художник не открывает душу в своей работе, то как почувствовать его характер, в том числе его национальные черты?

Ведь что значит национальный фильм? Я уверен, например, что если бы Феллини снимал в Америке, то и это был бы американский фильм, не итальянский. И сам Феллини в этом фильме все равно бы присутствовал — как итальянец.

— Иными словами, национальное в фильме определяется не национальной фактурой? Не темой?

— Конечно. Не в этом дело.

— А в чем? Вот, скажем, «Не горюй!»— это грузинская картина, а «Путь к причалу»— нет. Не так ли?

— Я это иначе чувствую... Например, если я буду делать «Гекльберри Финна», это не будет вполне «американская картина». Но, с другой стороны, «Не горюй!» для меня тоже не «грузинская картина». Не это в ней важнее всего. У меня нет такого намерения: снять американскую картину, потом грузинскую, потом французскую. Я просто хотел бы снять определенный фильм — будет он происходить в Америке или Сахаре — не это самое главное.

И тем не менее в этих вопросах следует быть внимательным. Быть может, даже щепетильным... Поиск «всеобщего» всегда легче идет на родном материале. Вот, скажем, «Гека Финна» я не могу сделать по-американски. Но тут меня спасает, что события в романе очень давние и мало кто знает, как это было на самом деле. Естественно, у меня будут ляпсусы, неточности, но в целом это будет м о е представление об этом прошлом мире. Иное дело снимать, например, современный французский или итальянский фильм: тут надо знать страну и этнографически, знать обычаи, поведение...

— Ну а если автор прожил в стране много лет, обладает хорошим глазом и цепким умом и «схватил» эти обычаи и типы? Как в этом случае?

— Так, как было тогда, когда я снимал «Сережу» или «Путь к причалу». Нельзя же сказать, что это не русские фильмы. Я живу в России давно и, мне кажется, не только люблю, но знаю ее. А вообще, мне про себя говорить сложнее, чем, скажем, о Феллини: я со стороны себя не вижу. Но существует — и это безусловно!— национальный характер. В Грузии, например, я думаю, не мог появиться такой писатель, как Достоевский. А как Лев Толстой — не появился, к сожалению, но мог. Грузинам ближе Толстой, чем Достоевский.

Или вот другой пример того, как прослеживается национальный характер, точнее говоря, темперамент: мои фильмы на юге смотрят много лучше, чем на севере. В Одессе, в Краснодаре — не говоря уже о Кавказе — их хорошо смотрят. В Италии, Франции тоже хорошо, но плохо в Германии и Чехословакии.

А иногда подобные разночтения еще мозаичнее. Понятие «грузин», например, только издали, по неведению представляется однозначным. На самом деле замкнутый, гордый, редко улыбающийся горец-хевсур мало похож на солнечного имеретинца, а кахетинец — на свана...

Пожалуй, тут уже речь зашла о мало доступных мне, да и не только мне, тонкостях. Конечно, расхожее представление о грузинском национальном характере неточно. Оно игнорирует частности. Но и схватывает — надеюсь — главное... Сказывается ли, в самом деле, в фильмах Георгия Данелия его национальность?

Щедрое жизнелюбие — вот, пожалуй, общий ключ к самым непохожим его работам. Интонация доброжелательства и душевной щедрости. Гармоничность, светоносность атмосферы. Юмор — и от него один шаг к быстрым, но недолгим слезам. Но...

— Существуют ли в грузинском фольклоре и в литературной традиции мотивы трагические?

— Конечно.

Уже задав вопрос, я понимаю его нелепость. Даже моего малого знакомства с Важа Пшавелой или — прежде того — с Шота Руставели достаточно, чтобы исключить эту риторику. Но психологически мое «дознание» объяснимо: не раз и не два в работах Данелия обнаруживается стремление коснуться трагических моментов человеческой жизни. Фантасмагория несчастий и катастроф разражается в финале «Не горюй!». Их причины случайны, если судить по частным мотивировкам, но ведь они зачем-то необходимы автору? Смерть старого Левана почти венчает фильм, и согласитесь, не только ради немудреной сентенции «все там будем».

И новая идея Данелия — желание экранизировать «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена — поначалу — представлялась радужной. Уже рисовались в уме проказы, эскапады, юмор — отдохновение для режиссера, дань его жизнелюбию, радость зрителю, особенно юному. Но все сложилось иначе. Сценарий, прочитанный мною, и веселил и содержал приключения, но открывал и многое другое, существенное, часто трагическое. Начав разматываться, клубок сюжета повлек к другим берегам. Было ли это задумано авторами, когда они садились за стол?

— Нет... У меня поначалу «Гек Финн» складывался из нескольких всем памятных сцен. И было какое-то общее ощущение: река, широкая река, мальчишка, оставшийся без призора, и наивный добряк, негр Джим.

— Это что — ностальгия по детству? Воспоминания о книге, которую в зрелые годы не довелось перечитать?

— Нет, я ее перечитал, но позже. Когда я задумываюсь о какой-нибудь постановке по литературному произведению, я стараюсь как можно дольше его не читать. Лучше для начала идти от воспоминаний...

Вот в архитектуре есть такое понятие — клаузура. Это очень интересная штука. Скажем, для того чтобы сделать какой-нибудь проект, например фонтана, надо пересмотреть сотни, иногда тысячи фонтанов. Как их делали ранее, принципы... Но прежде чем ты начнешь смотреть иконографический материал, надо сделать клаузуру. Так, как помнишь,— по ощущению, по отдаленным ассоциациям. И вот, ничего не просматривая, ты делаешь первый набросок или несколько набросков. И тогда, на этом этапе, и можно, оказывается, придумать что-то новое, именно в этот момент.

— Пока не «забиты мозги»?

— Да, да... А когда все пересмотришь — то придумать что-то новое почти невозможно. Потому что знаешь все каноны. Пока же ты делаешь клаузуру, то тебе хотя бы кажется, что ты придумываешь что-то новое. И это приятно. Ведь все мы, разумеется, не обходимся без заимствований. И я, естественно, тоже. Жизненные впечатления, впечатления от фильмов коллег или литературные — все складывается вместе, «перемалывается», и даже не знаешь порой, что кого-то цитируешь, что у кого-то что-то «воруешь». А когда делаешь клаузуру, ощущение самостоятельности пока еще отчетливо, ничем не замутнено.

— Но как возник на горизонте именно «Гек»? Всегда интересно, как приходит реше-

ние: сделаю именно э т о. Почему это, а не другое?

— Это тоже просто и непросто. Еще когда мы сняли «Сережу», у нас с Таланкиным была идея снять «Гека Финна». Сделали одну картину о мальчике, вот бы и другую. Но тогда «Гек» отошел на задний план — хотелось работать только на современном материале. А сейчас всплыл из памяти... Сам не знаю почему. Трудно сказать...

Обычно говорят, что самая благородная задача — снимать фильм о современности. И я с этим согласен. Но я снял уже четыре фильма о современности, и повторяться мне не хочется. Не хочется повторять ни жанр, ни стиль. Мне обязательно надо придумать что-то новое, решить не только ч т о, но и к а к снимать. А в современной теме это пока не приходит. Может быть, что-то подскажет литература. А может, и жизнь подскажет. Но пока я этого нового не нашел.

Ведь как началось все с картиной «Я шагаю по Москве»? Пришел сценарист Гена Шпаликов и сказал, что у него есть прекрасная идея, почти готовый сценарий. Два парня, говорит, вышли погулять. Пошел дождь. Они спрятались от дождя, стоят в подъезде. А по улице под дождем девушка босая идет, а за ней парень на велосипеде едет... с зонтиком... А дальше, спрашиваю, что? А дальше, говорит, не придумал еще как следует. Вот и все что было. Для начала... Но, оказалось, это было удивительно точное ощущение: девушка, дождь, парень. С этого и началась картина — потом все стало подгоняться к той девушке, она дала толчок, тональность всему рассказу. Иногда для начала достаточно и этого...

Значит, Данелия вновь подчеркивает интуитивность режиссерского творчества. Он умалчивает о том, что и первичный импульс от чего-то исходит, даже если это «что-то» пока не оформлено в слова. Видимо, в этом и сказывается натура художника. Сознаюсь, моему представлению доступней фигура мастера, одушевившегося какой-либо темой или идеей и уж потом перекладывающего ее в характеры, события, пластические решения. Сначала появляется мысль — так привычно предполагаю я.

— Не обязательно, — возразил Данелия.— Часто идешь от конкретности — от факта, эпизода, характера. А в итоге так или иначе приходишь к некоей обобщающей мысли, быть может, даже к философской, хотя в процессе работы специально о ней и не думаешь. Она возникает как бы сама собой. Но, разумеется, это не правило. К фильму «Не горюй!», например, я пришел иным путем: от общего. Я шел от философии, от мысли о непреходящей ценности человеческой личности, стойкой в любой беде, от идеи победы жизни над смертью. Для этой мысли я искал какое-то конкретное выражение, и мы с Резо Габриадзе остановились на романе французского писателя Клода Тилье «Мой дядя Бенжамен»...

И все-таки истина где-то посредине, думаю я. В этом легко убедиться, если проследить, к каким результатам привели Данелия два принципиально различных художнических подхода: от конкретного ощущения и от заранее осознанной идеи. Фильм «Я шагаю по Москве» таким и получился: насквозь пронизанным ощущением весеннего дождя, молодости, чуть праздного, но счастливого и уверенного в лучшем бытия. Исходное ощущение укрепилось в нем, обогатилось оттенками, воплотилось в различных эпизодах. Но нового качества не возникло.

А в «Не горюй!» именно исходная сверхзадача направляла всю картину, придала глубину многим ее эпизодам, сообщила фильму законченность. Но как бы ни хотелось мне утвердить единственность и непреложность именно такого пути — от общего замысла к конкретностям,— противится, упирается сама художественная ткань фильма. Трагическому перелому в последней трети картины недостает органичности, самопроизвольного «вытекания» из предшествующих событий. Заданность точки отсчета потребовала себе дани: за стройность мысли пришлось уплатить некоторыми издержками в естественности ощущения жизни.

Но, вероятно, именно фильм «Не горюй!» более других развил в авторе то ощущение противоречивости и сложности бытия, которое

проявилось, по-моему, наиболее полно в новом сценарии.

— Итак, в начале размышлений о Геке было лишь ощущение: река, мальчик, Джим... В итоге — сценарий трагикомедии. И это вышло «само по себе»?

— Конечно. Мы с моим соавтором Викторией Токаревой просто внимательно вгляделись в роман. Ведь его, как я выяснил, помнят очень плохо. На самом деле события в романе «Приключения Гекльберри Финна» трагичны, хотя все они рассказаны с юмором. В самом деле: почти нищий мальчик, отец — алкоголик, гоняется за ним с ножом; в городе своем он жить не может. Дошло до того, что он бежит на остров, и там ему одному — в таком возрасте!— гораздо легче, чем с людьми... И негр, которого собираются продать куда-то на юг, от жены и от детей, и он тоже бежит от этого ужаса. Дальше: они плывут на плоту по реке, но город, где Джим мог бы стать вольным, по ошибке минуют в темноте. Проплыли... И никакой перспективы нет ни у негра, ни у мальчика.

Правда, у Марка Твена счастливый конец — с появлением Тома Сойера и освобождением Джима. Но Марк Твен написал вначале роман для взрослых, а потом уж, по требованию издателя, переделал его для детей. Не знаю точно, но убежден, что «хвост» появился в результате этой операции. Счастливый «хвост» мы отрубили — нам было важно проникнуть к сути явления. В романе много и трагического и жестокого наряду со смешным. Это сочетание, наверное, меня и привлекло.

Домысла здесь не потребовалось. Еще Хемингуэй говорил, что вся американская литература вышла из «Гекльберри Финна»— со всей ее жесткостью и напряженностью. Но воплотить все это в сценарии было очень сложно. И трудность вместить в одну серию большой роман, и необходимость отказа от «первого лица» (у Твена — все от лица Гека), и главное — ответственность перед материалом, классикой...

Итак, «само по себе» оказывается совсем не простым понятием: внутреннее тяготение к сочетанию юмора и трагедии диктует и точный выбор темы, и жесткий отбор эпизодов, и их трансформацию. Как это происходит?

— Когда я придумал, *что* снимать, начинается очень напряженный труд. Бывает, что три-пять месяцев работаешь каждый день с девяти утра до одиннадцати вечера. И тем не менее для меня это самый приятный процесс. Это творческая работа — в большей степени, мне кажется, чем на съемочной площадке. Тем более что я никогда не пишу сценарий один, всегда с соавторами.

— А почему не один?

— Я не могу работать один — мне скучно.

— Но на площадке режиссер — один.

— Неверно: есть оператор, есть актеры; они — соавторы. А главное, конечно, в том, что когда сценарий пишешь с кем-то, он просто лучше получается. Соавторы мои, как правило, хорошие писатели — Виктор Конецкий, Резо Габриадзе, Виктория Токарева. Они вносят львиную долю в то, что получается, так сказать, долю хорошего качества. Моего там, вероятно, гораздо меньше. Вот прямая аналогия: смотреть фильм одному у телевизора или в зрительном зале? Совсем разные вещи. И мы, когда работаем над сценарием, как бы вместе просматриваем весь будущий фильм, видим его на экране, а не у телевизора. Потому что смотреть вдвоем — это уже как в зале. Это — работа с удовольствием.

Самое же неприятное для меня — съемка. Потому что тут больше административного труда, чем творческого. К тому же каждый день убеждаешься, что все получается не так, как ты задумал. Начиная от актера, художника, реквизита... Очень часто, правда, я снимал хороших актеров. И с операторами мне везло: Вадим Юсов в «Я шагаю...» снял Москву так, что я даже не ожидал увидеть подобное на экране. Но все же каждый день видишь, что получается нечто иное, чем было задумано... Вот в «Не горюй!» солдат встречается с Бенжаменом — я точно видел это место: речушку, тропинку возле нее, духан на берегу. А оказалось, что такого места найти невозможно, нет его просто. А построить природу нельзя. В итоге появилась встреча на

мосту — Юсов предложил. И я очень тяжело это переносил: я же знал, что нужен не мост, а тропинка у реки...

— Что же тогда мешает заниматься тем, что приятнее,— стать сценаристом?

— Да то, что те немногочисленные сценарии, которые я писал для других, принесли мне при реализации еще большее разочарование. В своих фильмах, когда я как режиссер что-то меняю или что-то меняется вне зависимости от меня, я к этому привыкаю. Ну, встретятся Бенжамен и солдат на мосту... Это досадно, но в конце концов привыкаешь. А когда изменяют мой сценарий другие — кажется, что все-все стало совершенно не таким. И хотя я понимаю, что и у другого режиссера тоже были объективные обстоятельства, но мне-то что делать?.. Вот был такой случай: вместе с одним режиссером мы писали сценарий для него. Все оговорили, выяснили, но он видел, оказывается, окружающий мир, окружающую среду по-своему, а я — по-своему...

— А может быть, тогда надо писать не для экрана, а просто прозу?

— Не убежден. Чтобы стать писателем, у меня нет очень важного качества. Я не мыслю словами. Я мыслю образами, характерами, и для меня мучительный процесс, когда это надо укладывать в слова. Я ведь не занимался постоянно этим, а хочу только хорошего уровня — оттого и тяжело. Для сценария, например, достаточно дать оператору намек, ощущение состояния природы. А в прозе— иначе. Проза заканчивается печатанием рукописи. А тут... Когда снимаешь фильм, то еще не понимаешь, что снял. Есть только куски: как правило, во время съемок некогда монтировать. То есть я бы так разделил процесс: ты написал сценарий — у тебя в голове один фильм. Потом каждый день ты снимаешь нечто другое. Потом видишь кусками в обработанном материале нечто совсем иное, отличное и от сценария и от съемки. И только тогда, когда начинаешь монтировать картину, оказывается возможным как-то привести к тому, что замышлял. Поэтому монтаж для меня всегда самый сложный процесс.

Стало быть, и у признанного «производственника» Данелия не бывает буквальной реализации сценарного чертежа? И первое разночтение, естественно, наступает в момент обретения пластической формы, в момент рождения изображения.

Я видел живописные работы Данелия, его рисунки — они отмечены индивидуальностью и, несомненно, интересны. Не означает ли это увлечение (тем более что в прошлом он— архитектор, человек, владеющий пространственным воображением), что как режиссер он прежде всего в и д и т фильм?

— Нет, пластика для меня скорее следствие. Она не бывает первичной в работе. Я давно уже не рисую раскадровок. Я рисую лишь наброски людей, стараюсь в рисунках уловить их характеры.

— То есть пластику персонажей?

— Нельзя так резко делить, что первенствует — характер персонажа, или его пластика, или композиция кадра. Все взаимосвязано. Скажем, развитие сюжета требует чисто «настроенческого» куска. Тогда первенствует изображение. Но оно как бы встроено в сюжет, оно осмыслено как часть целого и обязательно служит определенному ритму.

А просто интересный по изображению кусок для меня непонятен. Мы выкинули из «Не горюй!» очень красивый кусок — встречу Бенжамена и Варлаама с попом у базара. Потрясающе красиво было снято, и актеры играли хорошо. Но получалась задержка в ритме фильма, замедлялось действие... И мы «со слезами на глазах» с эпизодом расстались.

— Решает ли на площадке построение кадра режиссер или «командует» оператор?

— Все зависит от оператора, с кем работаешь. «Сережа» был практически почти весь нарисован, снят по раскадровке: тогда хороший оператор Анатолий Ниточкин был еще неопытен. А в последних фильмах я в камеру почти не заглядываю. Когда установлена камера и я знаю, какой там объектив, то понимаю, что при этом видно. А композицию кадра Юсов окончательно установит, естественно, лучше меня.

— А бывает такое, например, ощущение: эту сцену надо снять обязательно панорамой, а эту — только в статике?

— Нет. Это для меня значения не имеет. Вот есть эпизод. Мы приходим, примеряемся к географии места — затем сцена разыгрывается актерами, а потом уже вместе решаем, как ее лучше снять? Где, кого, в какой последовательности нам важно увидеть. Так и решается раскадровка.

— Как это ни парадоксально, но для бывшего архитектора, видимо, изобразительная сторона фильма все же менее существенна, нежели работа с актерами?

— Самое главное для меня найти стиль. Стиль поведения человека, соответствующий духу истории, рассказываемой в фильме. Поэтому я очень много репетирую в начале фильма. Даже еще перед началом съемок. Вот написана сцена и точно мною увидена. Но выясняется, что снять ее можно только в мультипликации. Живые актеры, может, и сделают это, но им будет тяжело. И начинается поиск. А когда мы на чем-то останавливаемся, это означает, что я уже понял и могу объяснить любому актеру, что ему делать. Каким способом объяснить — это уже всякий раз по-разному. Зависит от актера: одному словесно, другому надо показать. А у третьего только убирать «переборы» — он сам все схватил.

— Значит, бывает и показ?

— Когда да, когда нет. Но показываю я или нет, я все равно должен обязательно проделать для себя все то, что будут делать потом актеры в кадре. Обязательно! Чтобы знать, что им будет удобно, а что неудобно. И может быть, изменить мизансцену, а то и саму сцену, чтобы им стало удобно.

— Как правило, работа актеров в «Сереже», в «Пути к причалу», в «Не горюй!» отличается точностью. Может быть, это потому, что в работе применяются какие-то особые методы общения с актерами?

— Я думаю, нет.

— А есть актеры-любимцы?

— Конечно. Я очень любил Серго Закариадзе и многому научился у него. Это был близкий мне человек, редкого обаяния и душевной красоты. Я привязался и к талантливому Вахтангу Кикабидзе. Давно и прочно люблю искусство Инны Чуриковой, Евгения Леонова, Сергея Бондарчука, Владимира Басова.

— Но все эти актеры — не только представители разных школ, но и дарования у них по характеру разные!

— Очень разные. Но велик их творческий вклад в фильм. Это большие художники. Они много приносят с собой, и от общения с ними чрезвычайно выигрывает Его Величество Фильм. Это главное.

— А хотелось бы самому сняться в кино в качестве актера?

— Я вообще-то чувствую в себе возможности что-то сыграть, но боюсь. Да и соединить в себе в одном фильме актера и режиссера трудно — некогда...

Ключевой вопрос, без которого трудно понять быстрые темпы работы Данелия,—допускаемая им мера импровизации на площадке. С одной стороны, он постоянно готов к изменениям замысла, а с другой стороны — не терпит задержек. Как совместить поиск на площадке с быстрой съемкой?

— Конечно, часто приходится импровизировать... Скажем, если у актера не получается сцена, я ее переделываю. Иногда переделываю и применительно к возможностям съемки. Всегда может оказаться, что одного актера нет, другой прибыл лишь на один день — все как в кино... А снимать надо всегда, каждый день. Вот и меняешь что-то. В общем я всегда готов к съемке, точно знаю, что надо завтра сделать, какие кадры когда снять. Однако суть дела не в этом: главное — надо быть готовым к тому, что всегда что-нибудь окажется не так, как планировалось. Кого-то не привезут, чего-то не сделают, что-то сломается, и опять режиссеру придется выкручиваться.

— Значит, всегда надо иметь запасные варианты?

— На все случаи никогда не запасешься. Я имею в виду иное — психологическую готовность. Режиссер на съемках должен быть

готов, как боксер в бою: он должен все время ожидать удара... Защититься, сделать нырок и... нанести удар самому. Быть в полной форме! Есть сцены, которые не терпят никакого приспособления к обстоятельствам. Их надо ставить только так, как они задумывались. Тут надо твердо стоять на своем. А есть и такие, где лучше и легче во имя дела отступить. В конечном счете, для большинства кадров — кроме некоторых! — не столь важно, чуть правее камера или чуть левее, та или не та погода, то или не то освещение...

— Иными словами, пластическая, изобразительная сторона менее существенна, чем актерская выразительность? И всегда есть готовность поступиться ею ради сохранения других преимуществ?

— Да. Хотя это отнюдь не означает пренебрежения пластикой. Я готов идти на некоторые изменения и в существе сцен (в непринципиальных случаях), если только это сохранит хороший темп работы. Как правило, темп работы очень влияет на качество: люди в съемочной группе не расхолаживаются, на площадке — хорошее настроение. У актеров сохраняется свежесть восприятия, свежесть ощущения каждого данного куска, эпизода. Не мусолить, не затрепывать — это очень важно.

— Сколько обычно снимается дублей и как они потом отбираются?

— Как правило, дублей бывает мало: дубли отнимают много времени. И грим надо обновлять и свет устанавливать снова. Я редко снимаю больше двух дублей. Для отбора же нет закона — какой лучше, тот и берем. Важно только не просто страховаться, а видоизменять в чем-то кадр, искать...

●

Оглядываюсь на остаток пленки в кассете магнитофона: наш разговор набрал темп, и ответы Данелия становятся все стремительнее. Какие уж тут раздумья — это практика, технология, где у него «все карты в руках». Меня, впрочем, несколько задевает эта боксерская легкость, она кажется избыточной самоуверенностью — так ли уж все всегда получается гладко, без внутренних осечек? Спрашиваю:

— Нужен ли режиссеру постоянный тренаж? Как разминка пальцев пианисту или ежеутренний «класс» балерине. Чтобы легко работать с актером, с камерой?

— Безусловно. Но не это все-таки является решающим.

И он называет фамилию режиссера, снимающего подряд фильм за фильмом, и тут же — фамилию режиссера, который за долгие годы сделал всего два фильма. Комментарии и в самом деле излишни. Но и в этом его ответе мне чудится нечто недосказанное. И я задаю следующий вопрос:

— А не бывает ли все-таки сомнений на съемках? Неуверенности: все ли задуманное единственно правильно?

— Бывает. Все время бывает. Я думаю об этом все время... Я уже говорил — всегда волнуюсь, как спортсмен перед стартом, что ли... И в десятом фильме так же будет.

Я решаю слукавить:

— Да, удовольствие маленькое...

Ответ Данелия незамедлителен:

— Удовольствие я получаю, когда рыбу ловлю! Разве в моем удовольствии дело? Важно, чтобы фильм родился. Чтобы получился. Чтобы зажил своей жизнью...

Вновь и вновь слышу я эту непривычную интонацию. Фильм с большой буквы, Его Величество Фильм — словно бы некая самодовлеющая ценность. Для него пригодны любые жертвы. Он — мерило всех ценностей. Что ж, вероятно, хорошо, когда уважение к Его Величеству порождает редкую работоспособность и упорство. Но ведь не только сам по себе процесс создания фильма существен для автора. За любой его картиной стоит желание о чем-то поведать, чем-то поделиться, в чем-то убедить, что-то открыть. Что же намерен открыть Данелия в будущем фильме? Какова его проблематика?

— О проблематике мне сказать трудно. Я не могу принять такого термина — «проблематика фильма».

— Хорошо, откажемся от термина. Про что будет фильм?

— «Проблематика»... Проблемы в общем-то, по-моему, решает газетная статья или статья в журнале. Проблемы насущные, те, которые меняются. Поэтому газетная статья стареет, и к ней редко возвращаются. Я имею в виду повседневные проблемы. А вопросы человеческих взаимоотношений — вот это проблемы нестареющие. Я всегда стремлюсь заниматься именно этим, отыскивая «вечные темы». Отсюда и особое их решение.

Легко заметить, что «Не горюй!» или «Я шагаю по Москве» — это своего рода сказки. Очень правдоподобные, но сказки. Это «не так» и в то же время «так», как происходит в реальности. И так и не так. Это материал фильтрованный. И поведение людей тоже отобрано... Я не снимал психологических драм, но думаю, что их снимать легче. Добейся от людей (актеров) правды поведения в обычных ситуациях —и тогда все получится. А здесь, в пределах избранного мною стиля, все время ходишь на острие ножа. Можно свалиться в психологическую драму — но этого не выдержит сценарий; с точки зрения подобного жанра, в нем масса неточностей. Или же — с этого «ножа» можно свалиться в другую сторону: в водевиль, а то и оперетту — то есть будет поверхностно и пусто...

Нет, напрасно Данелия утверждает, что не видит себя со стороны. Можно только пожелать всякому так зорко видеть подстерегающие его опасности. Трудно сказать, что вышло бы у режиссера в той сфере, которую он расширительно именует психологической драмой. Ближе всего к этому жанру был фильм «Путь к причалу», и, на мой взгляд, это худшая из работ мастера. Но опасность поверхностности временами ощущается и в лучших его лентах: некоторая гладкопись, сладковатость... «Наши недостатки — продолжение наших достоинств»— не так ли?

Но и сам режиссер понимает или, вернее, чувствует это. Он ищет сложностей и полноты жизни, не порывая со своей стихией. Так он находит главное направление своего сегодняшнего поиска — трагикомедию.

— Я не считаю себя комедиографом. Для меня смех — не самоцель, хотя, может быть, я бы мог снимать просто смешные фильмы. Но для меня смех — я, наверное, просто иначе не могу — это метод, чтобы рассказать что-то. Мне кажется, что если «это» подать с юмором — будет более доходчиво и не так назойливо.

— Я ухвачусь за последние слова... Грубо говоря, существуют две трактовки искусства: проповедь и исповедь. В словах «со смехом будет доходчивее» я услышал отголосок позиции автора, который занимается в искусстве проповедью. А как же иначе, если он сознательно ставит себе целью, «чтобы стало доходчивее»?.. Я имею в виду внутренний стимул к тому, чтобы снимать то или иное кино, писать тот или иной сценарий. Для того, чтобы что-то внушить, дать почувствовать людям, или для того, чтобы в себе самом раскопать что-то и понять? Одни рождают фильмы, когда нечто накопилось и хочется поделиться этим. Другие — наоборот: делая фильм, они как бы ищут в своем искусстве каких-то дополнений к себе как к личности.

— Я думаю, что моя работа не подходит ни под одну из этих огрубленных категорий: ни под исповедь, ни под проповедь. Что самое главное для любого художника? По-моему, мироощущение, миропонимание. А если расшифровать — отношение к людям. Отношение к человеку. Вера в него. Либо — неверие.

Или человек рожден только для страданий и сам по себе он «сосуд зла и гнева». Или человек создан — либо должен быть создан — для лучшего. Тогда человек — это такое существо, которое может быть прекрасным. Прекрасное в нем превалирует.

Я придерживаюсь именно этой, второй точки зрения. И если разделять людей на пессимистов и оптимистов, то я — оптимист. По отношению к человеку, человечеству, к его будущему. То есть я верю в доброе в человеке. Я верю в это, хотя знаю, что очень много злого, к сожалению, существует в самом человеке, укрепилось в нем на протяжении столетий.

Именно поэтому фильм «Приключения Гекльберри Финна» будут картиной, которая соприкоснется с какими-то темными сторонами

человеческого существования. Это будет, пожалуй, наиболее мрачная из моих картин при всех смешных ситуациях, которых в ней будет очень много. Но в итоге фильма я хочу добиться, чтобы, несмотря на трагизм финала, ощущение от встречи с Геком и Джимом было прекрасным.

Общая моя задача, которую я решаю в каждом фильме,— это не стропть его так, чтобы доказать: человек прекрасен, и жизнь прекрасна, и все такое, но чтобы доминантой все-таки стало именно это мироощущение. Чтобы оно побеждало...

●

Пленка кончилась вовремя... Еще до разговора, готовясь к нему, я понимал, что главным вопросом станет прогноз творческого пути режиссера. Не столько будущие конкретные названия фильмов, сколько диаграмма творческого движения, обновление духовных ценностей, трудно прослеживаемые «ростки нового». Данелия сам определил этот путь достаточно точно: не утратив душевного оптимизма, он отказывается от поверхностного, мягкосердечного прекраснодушия. Он выводит свой светлый итог из трудной борьбы. Он открывает для себя и зрителя сложную диалектику человеческих характеров и судеб. Не данность — мир прекрасен,— а движение к этому постижению — через боль! — важно для него теперь.

Вероятно, в моем изложении все это выглядит несколько высокопарно — быть может... Но тогда лучше всего, пожалуй, прочесть финальный отрывок из сценария В. Токаревой и Г. Данелия «Совсем пропащий», что я и предлагаю сделать с разрешения авторов. (Два слова для тех, кто давно не читал книгу: в ней, как известно, «король» и «герцог», два жулика, вдосталь попздевавшиеся над Геком и Джимом, не спасаются от толпы, и герой лишь наблюдает их печальный конец. Но иначе все это происходит в сценарии.)

Итак: финал сценария.

«Смеркалось. Солнце садилось за горизонт, и от этого пыль на дороге казалась красной.

Пьяная, уже пресытившаяся толпа лениво гнала перед собой «короля» и «герцога»— вернее, то, что было прежде «королем» и «герцогом». Оба были избиты, вымазаны и вывалены в перьях. Впереди всех скакал горбун, он то и дело оборачивался, плевал жертвам в лицо.

Их подвели к высокому обрыву над рекой.

«Король» и «герцог» легли на землю, вцепились в траву руками. Толпа стала топтать их руки, и «король» с «герцогом» покатились вниз под рев и улюлюканье.

А Гек и Джим смотрели на все это с плота. Плот плыл метрах в ста от берега. И им было видно, как «король» и «герцог» сползли в воду, пытаясь скрыться от камней... Гек оглянулся на Джима — встретился с ним глазами. Джим вышел из шалаша, молча взял у Гека весло и завернул плот к берегу.

«Король» и «герцог» вползли на плот. Толпа наверху засвистела и заулюлюкала еще громче, но слезать кому-либо вниз было лень.

«Герцог» лежал неподвижно, как мертвый. Из его глаз на шершавые бревна плота капали редкие слезы. Привыкший ко всему «король» приподнялся, отодрал от бревна кусок коры и, охая и кряхтя, стал соскабливать с себя смолу.

— Возьмите ножик, Ваше Величество,— окликнул Джим.— Ножичком не в пример удобнее...

«Король» медленно обернулся, взял протянутый Геком нож. Потом очень строго и внимательно оглядел Джима, так, будто видел его первый раз, и наконец сказал:

— Встань, мавр, когда разговариваешь с королем Франции!

Джим тоже очень внимательно оглядел вываленного в смоле и перьях, избитого, оплеванного старика: пожал плечами и встал.

Так они и плыли.

А огромная Миссисипи, прекрасная Миссисипи, великолепная Миссисипи катила свои багровые, тяжелые в закате воды».

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Актер — автор образа

Заметки о Сергее Бондарчуке

Юр. Зубков

Думая о творчестве Сергея Бондарчука, я прежде всего вспоминаю обличье его героев. Примечательно при этом, что в лучших из образов, созданных актером, — в Тарасе Шевченко и Отелло, в Пьере Безухове и Андрее Соколове, в чеховских врачах Дымове и Астрове — неизменно обнаруживается присутствие его самого. Хотя ни в одном из них, даже если ограничиться пока только внешним обликом этих персонажей, не обнаружить повторения или попытки упростить, свести, как говорит один из критиков, «индивидуальный грим до собственного лица исполнителя». (Именно с отказа от внешнего перевоплощения и начинается ведь, по мнению некоторых критиков, современный актер).

Итак, с одной стороны, очень сильно выраженная индивидуальность самого артиста, властно проступающая в каждом из его созданий. А с другой стороны, неизменное стремление не только к внутреннему, но и к внешнему перевоплощению, забота о тех средствах выразительности, которые ныне некоторыми ревнителями «современного стиля» актерской игры объявляются чуть ли не устаревшими.

Откуда это противоречие? Да и есть ли тут вообще противоречие?

Право, в этом стоит разобраться. Особенно если мы припомним, в чем, собственно, состоит суть споров, развертывающихся сегодня вокруг этого понятия — современный актер? Не в том ли эта суть, что в знаменитой формуле К. С. Станиславского «идти от себя к образу» одни теоретики и практики театра и кино воспринимают лишь слова — о т с е б я, а другие, помня о том, что идти следует от себя, понимают, что надо и д т и не куда-то, а обязательно к о б р а з у. Но что значит идти к о б р а з у? Какая эстетическая проблема кроется за тем противопоставлением, которое мы только что наметили? Чтобы это понять, припомним, что если с точки зрения одних современность актерской игры заключается обязательно в простом личном совпадении актера с ролью, поскольку именно в этом, полагают они, и состоит самовыявление, а затем и самоутверждение творческой индивидуальности артиста, то с точки зрения других, мера современности искусства актера проявляется в создании о б р а з а, через который — при всей его объективности — и раскроется подход, отношение художника и к самому образу, то есть к воплощаемому им персонажу, и к жизни, раскроется и личность самого творца.

В свое время Белинский писал о диалектическом единстве актерского творчества, проявляющемся как в неизбежной зависимости актера от образа, данного ему драматургом, так и в самостоятельности, свободе актерского творчества. Так при каком же понимании, истолковании понятия «современный актер» он, актер, возвысится, укрупнится как личность, обретет большую свободу и самостоятельность, — при том ли, когда, идя от об-

раза, данного ему автором, актер каждый раз творит свой качественно новый образ, ни в чем не повторяющий ни его самого — его судьбу и его характер, — ни образы, созданные им ранее? Или при том, когда он просто будет приспосабливать себя, ни в чем не изменившегося, к рамкам роли?

В этом споре Сергей Бондарчук — не сторонний наблюдатель. Взгляд его на существо проблемы определенен и активен. «Корни, питающие переживание актера, как автора образа,— говорит он в статье «Режиссер и актер в работе над образом», — прежде всего в его мировоззрении, в его жизненном опыте, в творческой фантазии, которые позволяют проникнуть в жизнь образа с определенных идейно-творческих позиций. Следовательно, эти корни глубже материала роли и предложенных обстоятельств. Актер должен сохранить свою индивидуальность, выявить свое отношение к создаваемому образу».

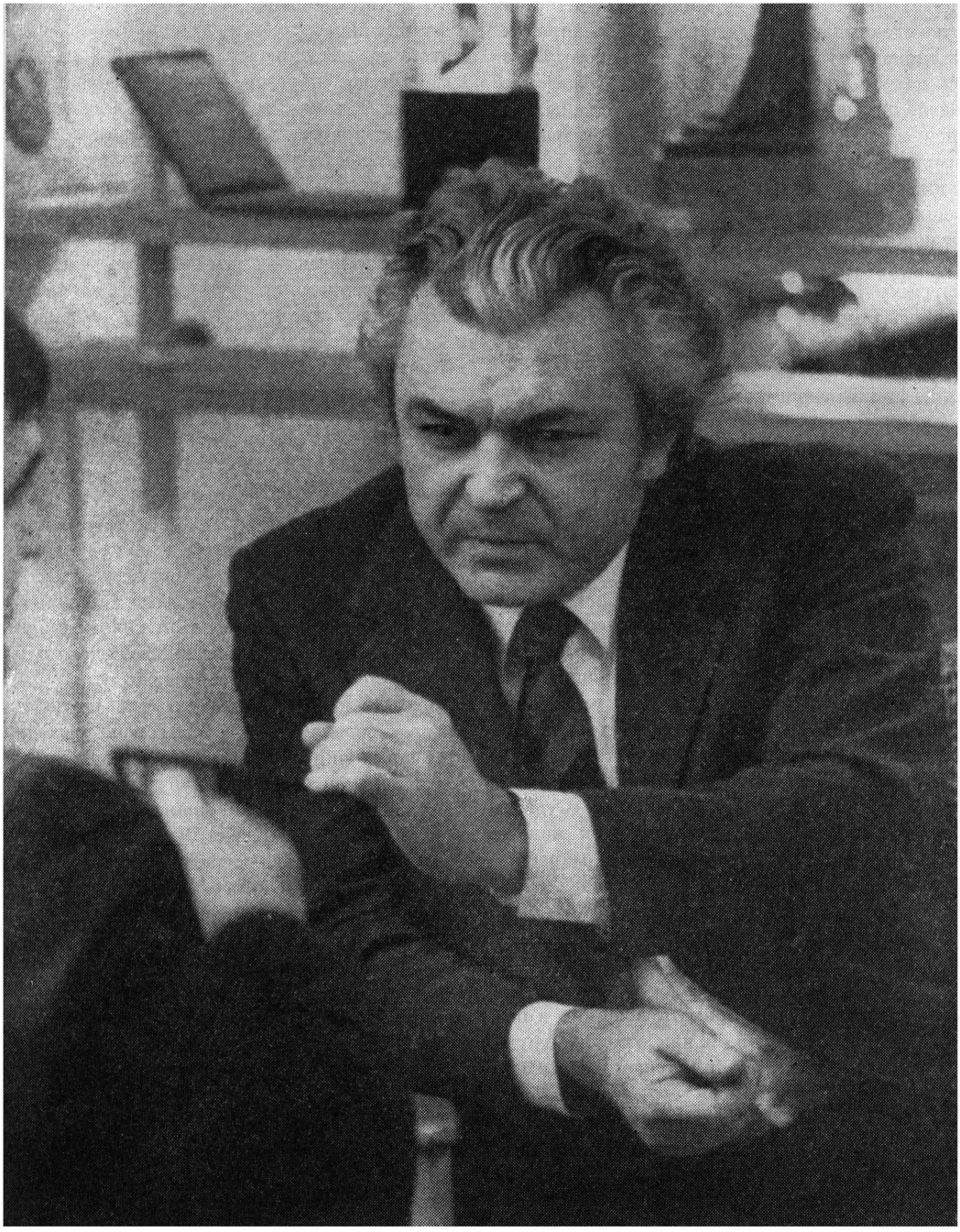
Автор образа! Сознательный и активный творец его — вот в чем видит Бондарчук суть, содержание актерского искусства. И внешний облик его героев, почти всегда разрабатываемый им столь подробно и тщательно, — это не способ, не средство восполнить (на худой конец!) черты, отсутствующие в духовном мире актера, но изобразительные средства, необходимые ему для раскрытия внутренней жизни человека, образ которого он воплощает на экране. Вот почему внешний облик его героев всегда не только отчетливо индивидуализирован, разработан тщательно и подробно, но и содержателен, всегда несет в себе биографию, судьбу персонажа, активно и целенаправленно способствует выявлению существенных черт воплощаемого актером характера.

Вспомните хотя бы, как меняется с годами — по мере развития событий — облик Тараса Шевченко. Редеет и седеет его непокорный чуб. Сгибаются плечи. Тяжелеет походка. Молодой огонь в глазах сменяется глубоко запрятанной горечью и скорбью. Даже движения рук становятся более скупыми и сдержанными, как бы затрудненными.

Рядом с Тарасом Шевченко Отелло кажется гигантом, хотя актер и достигает этого, не прибегая к каким-либо техническим ухищрениям, чтобы показаться выше своего роста. Но легкая походка, широкий, упругий шаг, гордо посаженная голова, свободный взмах руками, стремительные, поначалу радостные, позднее неистовые, полные отчаяния движения, характерные для его Отелло, отчетливо укрупняют образ, воспринимаемый с экрана, заставляют нас видеть его по-настоящему могучим и высоким.

Играя Дымова, Астрова, Пьера Безухова, Бондарчук прибегает к бороде и усам. Но как же они меняют артиста не только внешне, а и изнутри, помогая как бы чувственно, зримо ощутить суть характера каждого персонажа. Всегда погруженный в себя, тихий, подобранный, старающийся быть незаметным Дымов и красавец Астров, сильный, размашистый в движениях, по-своему грациозный в каждом повороте своего крупного, сильного тела, — и тот и другой истинно чеховские герои. А вместе с тем и герои б о н д а р ч у к о в с к и е. И рядом — шумный, экспрессивный Пьер. Очки, которые он носит из-за близорукости, придают ему — особенно при этой экспрессивности — оттенок милой, трогательной чудаковатости, какой-то человеческой «особинки», необычности...

Сегодня подобный — внимательный и тщательно детализированный — подход актера к внешней обрисовке людей, забота об их соответствии времени, социальной среде, обычаям и приметам времени не только примечательны, но и внутренне полемичны. Как часто даже в театре приходится ныне встречаться с отказом от передачи внешних особенностей того или иного персонажа... Скажем, в постановке трагедии А. К. Толстого «Смерть Ивана Грозного», осуществленной Л. Хейфицем на сцене Центрального театра Советской Армии, бояре без бороды и усов, в костюмах, далеких от исторических. Приходилось видеть и актеров, игравших Пушкина без какой бы то ни было заботы о внешнем, портретном сходстве, о воссоздании черт, которые напомнили бы облик великого поэта. Даже роль Ленина в иных спектаклях исполняется с преднаме-



ренным отказом от передачи особенностей в поведении вождя, известных и дорогих миллионам. Надо ли удивляться тому, что при подобном подходе к внешней обрисовке людей, живших в иные времена, чем мы, на сцене возникают нивелировка, однообразие, которые должны назойливо напоминать зрителям о том, что перед ними не подлинная жизнь, не реальные лица, а актеры, даже не пытающиеся влезть, по щепкинскому определению, в «шкуру» исполняемого персонажа?! По контрасту с такой исполнительской манерой верность Бондарчука привычной для русской актерской школы реалистической традиции, его стремление доносить до зрителя свою позицию, свое отношение к образу через самый образ, полнокровный и детально разработанный и внутренне и обязательно внешне, воспринимаются как полемичные. И, несомненно, требуют от актера, который так упорно игнорирует веления сценической моды, определенного художнического мужества.

●

Мы уже заметили вскользь, теперь нам предстоит развить это замечание, что стремление Бондарчука к подробной внешней характеристике героев обусловливается прежде всего его заботой о передаче их внутренней жизни, о зримом воплощении в облике героя его биографии. Поэтому, играя нашего современника Андрея Соколова из «Судьбы человека», актер также стремился к максимальной точности и тщательности в разработке внешнего облика героя, как и тогда, когда работал над ролью Тараса Шевченко или Дымова. Шапка-ушанка, ватник, солдатские галифе, заправленные в кирзовые сапоги, — все это отобрано и оттенено артистом, что воспринимается и как приметы военного и послевоенного времени, и как отметки трудной солдатской доли, выпавшей Соколову и отпечатавшейся на всем его облике. Как много говорят об этой доле чуткому зрителю хотя бы те мешки под глазами — в начальных и заключительных кадрах фильма, — которыми наделяет артист своего героя. Ведь и эта деталь грима — свидетельство жизненного пути, пройденного Соколовым, память о фашистском плене и лагерной муке, о нажитой им там тяжелой сердечной болезни.

В галерее образов, созданных Бондарчуком, есть и такие, где внешняя характеристика не разрабатывается столь же подробно и тщательно. Это Юрий Ершов из «Неоконченной повести», Сергей Тутаринов из «Кавалера Золотой Звезды», Дмитрий Коростелев из «Сережи»... Главное здесь — легко опознаваемая зрителями достоверность внешнего облика, внешнего поведения героя, тождество, совпадение артиста с ролью, которые и сами по себе, по мнению иных критиков, способны вызвать доверие к образу.

Что это — отступление актера от своих художественных принципов? Нет, это вынужденная необходимость. Вынужденная невысоким качеством литературного материала, не содержащим в себе глубокой характеристики внутренней жизни образа, не потребовавшего поэтому подробной, тщательно разработанной внешней характеристики человека, его неповторимости. То были роли, раскрывавшиеся перед зрителем всего в каком-то одном плане, в одной грани и не нуждавшиеся в подробной лепке облика персонажа.

Ведь даже самая тщательная разработка актером внешнего облика героя, особенностей поведения не в состоянии компенсировать отсутствие подлинной глубины, внутренней наполненности литературного образа. Пример тому — образ Ивана Франко в одноименном фильме. Иллюстративность сценария, отсутствие в роли внутреннего движения свели на нет усилия С. Бондарчука не только в передаче внешнего облика выдающегося украинского писателя, но и передаче его кипучих гражданских чувств, страстного революционного темперамента.

Как встреча с Сергеем Тутариновым, на манере держаться, действовать, говорить, на всем облике которого лежала печать парадности, нарочитой картинности, так и встреча с Иваном Франко, боровшимся и страдавшим на экране, но больше для нас, зрителей, нежели ради идеи, в жизни ставшей самой сущностью характера великого писателя, не

«Молодая гвардия». Шульга — В. Хохряков, Валько — С. Бондарчук

принесли нам особой радости именно потому, что в этих ролях не было глубины, которую предстояло открыть актеру. А когда он играл Валько из «Молодой гвардии» или Федора из фильма «Ночь над Римом», мы радовались встрече и с Валько и с Федором и остро сожалели о том, что так скоро оборвалась жизнь этих прекрасных людей. И снова, вспоминая Валько и Федора, мы вспоминаем и то, какой была их живописная внешность, и то, что эта живописность не воспринималась нами сама по себе, как внешняя характерность, а открывала самую суть характеров обоих героев. Давно не стриженные усы, щетина на щеках, воспаленный взгляд — все это помогло нам понять обстоятельства жизни, в которых находились люди. Причем то, что объединяло их, не мешало нам воспринять и то, что их отличало: сплав огромной выдержки и неудержимого, яростного темперамента у Валько и суровое мужество, способность к самопожертвованию у Федора. Знакомство с этими людьми, несмотря на всю его краткость, стало для нас не только интересным, но и обогащающим, воспитывающим нравственно.

И если такой образ, как Сергей Тутаринов, лежит за пределами главной темы Бондарчука как художника, то Федор и Валько, с одной стороны, и Дмитрий Коростелев и Юрий Ершов — с другой, даже совсем уж эпизодический, проходной образ русского матроса Тихона Прокофьева из кинокартины «Корабли штурмуют бастионы» находятся на подступах к этой теме, к ее воплощению и развитию в дальнейшем творчестве артиста.

Как же следует определить эту тему? Вероятно, как тему нравственной стойкости. Испытания стойкости трудностями и препятствиями. Испытания жестокого, беспощадного, из которого изначальная стойкость, характерная для человека, воплo-

щаемого Бондарчуком, все же всегда выходит победительницей.

Не все из героев Бондарчука остаются в схватке с равнодушием, пошлостью, античеловечностью победителями в прямом и буквальном смысле этого слова, многие из них гибнут, но все они никогда не изменят ни себе, ни тому, что является их основным моральным принципом, их нравственной верой.

Кстати, не показательно ли как для силы и глубины звучания этой темы в творчестве Бондарчука, так и для оценки масштаба личностей, особенно дорогих актеру, то, что судьбы многих его героев складываются трагично, что в борьбе они погибают: Валько, Федор и Тихон Прокофьев — от вражеской пули, Тарас Шевченко — замученный произволом и бесчеловечием, Дымов — пошлостью, насквозь пропитавшей окружавшую его жизнь, Отелло — изуверской подлостью и клеветой? Конечно, сама по себе гибель может и не говорить ни о человеческой сути гибнущего героя, ни о закономерности — поэтической, философской — его крушения. Но здесь она — свидетельство высокой интенсивности как самой схватки, так и человеческих сил, дошедших в ожесточении борьбы до своего трагически предопределенного предела.

Словами Льва Толстого заканчивает Бондарчук статью «Художник должен искать», написанную им десять лет назад в связи с опубликованием тогда проекта новой Программы нашей партии: «Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтобы его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках». В словах этих заключен один из коренных принципов самого Бондарчука как художника. И естественно, что подробная разработка внешнего облика человека, воплощаемого актером на экране, ценна только как первая ступень на нашем пути к постижению той или иной человеческой личности. Главное же — это сама душевная жизнь героя, свидетелями и участниками которой актер делает нас, зрителей. Жизнь, внутренне напряженная до отказа, даже если внешне она и протекает в более или менее спокойных формах. Что же в этих случаях больше всего интересует артиста? Раскрытие того, как в схватке с противником — пошлостью, беспринципностью, безыдейностью, эгоизмом, социальной несправедливостью — все ярче и полнее раскрывается г л а в н о е в человеке, в его нравственной сути.

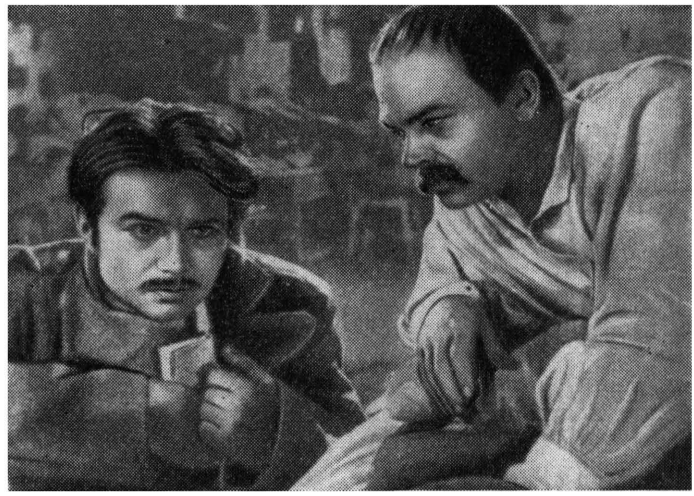
●

«Главное, что характеризует Шевченко — человека цельного и последовательного, было присуще ему всю его сознательную жизнь, — писал С. Бондарчук, осмысливая опыт своей работы совместно с режиссером И. Савченко над образом великого кобзаря, — но и это главное не было застывшим, неизменным. Шевченко всегда страстно ненавидел врагов народа, однако мера этой ненависти, ее проявления не были одинаковыми в разные периоды его жизни».

И актер действительно стремится проследить путь поэта от бунтаря-одиночки к зрелому революционеру, видя в происходящих в нем изменениях «развитие образа героя, историю его характера».

Это стремление полностью соответствует реальному жизненному, мировоззренческому пути, пройденному в свое время Тарасом Шевченко. «Плохую услугу памяти поэта, — писал крупный знаток его творчества Максим Рыльский, — делают те исследователи, которые изображают Шевченко чуть ли не родившимся последовательным революционером, материалистом, атеистом. Нет — свое мировоззрение он выковывал и закалял в горниле страданий и мучительных размышлений, и тем оно было крепче... Пленявшие когда-то воображение поэта «красные жупаны» теряют для него свою прелесть, он видит сущность жизни в борьбе угнетаемых против угнетателей, «золотой век» прошлого сменяется для него золотым веком, который он провидит в будущем».

В горниле страданий и мучительных размышлений!.. Впервые мы видим Шевченко сидящим за письменным столом у себя в петербургской комнате. Он одет в широкую блузу. В руках у него гусиное перо. В открытое окно врывает-



«Тарас Шевченко». Солдат Скобелев — М. Кузнецов, Шевченко — С. Бондарчук

ся летний ветер и треплет непокорные волосы поэта... И словно по контрасту с этим радостным праздничным настроением рождаются строки знаменитой песни: «Реве та стогне Дніпр широкий». Песни о «сердитом ветре» и «волнах грозных», о «бледном месяце» и «темной туче», о «челне, настигнутом волной»... Так вот и бывает: на небе ни облачка, кажется, ничто не предвещает бури, а откуда-то из-за дальней черты небосклона доносятся глухие громовые раскаты...

Мы видим Шевченко и за мольбертом. Одетый в белую рубашку, он работает кистью. Увлеченно, самозабвенно. А сосредоточенные глаза художника говорят о глубокой, затаенной думе, владеющей его душой...

Дума эта — Украина... Родной народ... С сердечной теплотой говорит поэт о родной земле, обращаясь к зашедшему навестить его товарищу, обнаруживая в разговоре с ним характер горячий, страстный, легко возбудимый. Интонации энергические и решительные звучат в словах Шевченко — Бондарчука о судьбе народа.

А затем Шевченко в Киеве. Всюду встречает его признание. Восторженное и искреннее у молодежи. Сдержанное и притворное у знати, еще лелеющей надежду «приручить» талант поэта, ввести его в русло благонадежности. И как щемящие ноты в праздничную симфонию, врываются кадры, рисующие пребывание Тараса в родной деревне, в убогой хате сестры... Поэт читает стихи о горестной доле народа — и есть в том, как звучат эти строфы, убежденность в грядущих переменах...

С. Бондарчук пока все еще верен основной мажорной тональности начальных кадров, теме торжества молодого таланта. Но вот Шевченко возвращается в Петербург, встречается с Щепкиным — и мы замечаем перемены, происшедшие в нем. Улыбка теперь редко появляется на лице Шевченко, которое чаще омрачено озабоченностью и хмуростью. Плавные, широкие движения и жесты сделались скупыми и резкими. И даже голос его вроде бы стал глуше, а интонации наполнились горечью и скорбной иронией. Говоря о том, что народ секут, поэт резко взмахивает рукой, твердо сжатой в кулак. На словах о восстании, звучащих убежденно и непреклонно, он взмахивает уже обеими руками. И кажется, что есть в этот миг во всем облике Шевченко, в крутой посадке его головы, в прищуре глаз, в жестковатых интонациях голоса что-то такое непримиримое и целеустремленное, что позволяет видеть Шевченко стоящим как бы на самом гребне надвигающейся революционной волны.

И нового, совершенно нового Шевченко видим мы в ссылке, в годы солдатчины. Стрижка наголо изменила лицо, открыв большой лоб, подчеркнув глубину и сосредоточенность глаз. Глаза, глаза!.. Все в них, вся внутренняя жизнь поэта, насильно одетого в солдатский мундир, лишенного возможности свободно дышать, петь, двигаться...

«Тяни носок!» — раздается команда. И стоит ссыльный поэт на солдатском плацу на одной ноге, старательно вытянув другую. Замерев, без движений, руки опустив по швам. А глаза его живут своей особой, напряженной жизнью.

Глухое отчаяние подступает к поэту, которому даже запрещено писать. Одна мысль — и на плацу, и в казарме, и в редкие минуты отдыха в поле, в степи — обуревает его:

Как в неволе, без надежды
Жизнь прожить? Не знаю.
Друзья мои, научите,—
Голову теряю!

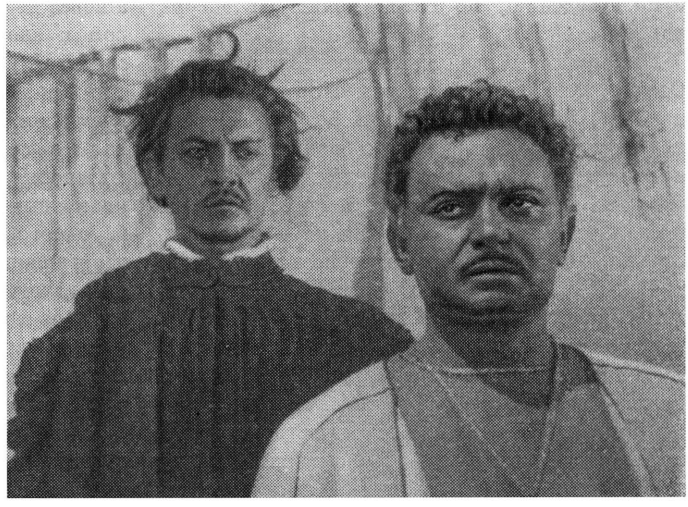
В сцене офицерской попойки Тарас Шевченко — солдат исполнен глубокого человеческого достоинства. Взгляд его открыт, прям и смел. Сразу же разгадав замысел своих недругов — подпоить его, а потом вызвать на провокацию, чтобы получить повод отправить под шпицрутены, — он дает им бой. Дерзкий, рискованный, бесстрашный. Впрочем, сначала, весь настороженный, Тарас говорит с офицерами спокойно, не повышая голоса. Но чем дальше, тем резче и сильнее закипает в сердце поэта гнев, и словно тяжелые, злые пощечины звучат его слова: «Когда по воле злой судьбы я приехал в этот богоспасаемый форт, мне казалось, что в этом сборище оторванных от мира и цивилизации людей находятся худшие экземпляры распространенного на Руси офицерского сословия». А когда офицеры взрывом негодования отвечают на эту неслыханную дерзость, Шевченко гасит этот взрыв всего одной короткой, но зато *как* произнесенной фразой: «Мне казалось!» И — большая пауза... Да, за руку Шевченко не схватишь... Но злым огнем горят его глаза и напряжена вся его фигура — человека беззащитного и тем не менее неодолимого, недоступного для окружающих его офицеров.

Сцена эта по своему внутреннему накалу одна из сильнейших в фильме. Союзником актера в ее решении, союзником, добивающимся тут особой психологической точности, явился режиссер. Бондарчуку, по собственному его признанию, казалось, что «Шевченко в этой сцене должен предстать величайшим гуманистом, и поэтому его жалость к этим опустившимся, спившимся людям должна быть сильнее, чем приговор над ними». Савченко же потребовал от актера непримиримости, непреклонности, жестокого осуждения офицерства. Да, Шевченко велик как личность, как художник, и в силу этого ему жалко людей, потерявших право на звание человека, стыдно за них. Но эта жалость ни на секунду не расслабляет его — и он в своем осуждении этого пьяного, вознамерившегося расправиться с ним сброда беспощаден как истинный сын народа.

Огромное, поистине потрясающее впечатление, которое не передашь никакими словами, оставляют кадры, рисующие Шевченко уходящим прочь от строя солдат, выстроенного для расправы над солдатом Скобелевым, доведенным до отчаяния и в исступлении поднявшим руку на офицера. Шевченко уходит, согнув плечи. Уходит, потому что знает, что участвовать в этом он *не сможет*, что *это* поистине свыше его сил. Уходит полный горя, отчаяния, стыда. До него доносятся звуки команды, свист розг. А может, и не доносятся, настолько далеко он отошел, но все равно они звучат в его воспаленном воображении, и перед иконой он стоит яростный, гневный, взбешенный...

Единственный друг Шевченко в крепости, поляк Сераковский после смерти царя освобожден по амнистии и уезжает в Петербург. Но поэта амнистия обошла. И снова сдерживается Шевченко. Снова прячет свое волнение. А простившись с Сераковским, идет в степь, но и там не хочет дать волю горю и обиде, огнем горящим в нем, в его натруженном сердце. И там, в степи, сдерживает он рыдания, но катятся, катятся из его глаз одна за другой горькие, яростные слезы...

Критик Ю. Ханютин писал, что «в сцене у офицеров Бондарчук поднялся до той вер-



«Отелло». Яго — А. Попов, Отелло — С. Бондарчук

шины, которую достигают немногие», и что «даже если бы Бондарчук больше ничего в своей жизни не сыграл», то он все равно образом Шевченко «вошел бы в историю кино». В этом я с ним совершенно согласен. Но в то же время я хотел бы поспорить с критиком относительно выдвинутого им истолкования самого содержания образа поэта. Утверждая, что главное для Шевченко — Бондарчука в сценах солдатчины «сохранить себя, сохранить свое человеческое «я», Ю. Ханютин упускает гражданские, общественные мотивы, приведшие Шевченко к ссылке в Новопетропавловское укрепление. Критик ни слова не говорит о народности образа, созданного актером. А это главное, что делает этот образ явлением вершинным, выдающимся. Важно ведь не только человеческое «я» поэта. Важно содержание этого «я». Важно, что и в годы воли, и в годы солдатчины Тарасом Шевченко, всеми его словами и поступками двигали дума о народе, тревога и боль за его судьбу, неистребимая вера в обновление жизни. В годы солдатчины и эта дума и эта вера углубились, еще больше окрепли, закалившись в горниле страданий и размышлений, и артист превосходно передает это душевное возмужание поэта. А когда Шевченко наконец возвращается из ссылки в Петербург, Бондарчук снова раскрывает перед нами своего героя с новой стороны. Нет, испытания не сломили Кобзаря. Он не устал, нет, но он стал еще мудрее, зорче, яснее ощутил и свою силу и силу вспоившего его талант народа.

Оставаясь на продолжении всего фильма верным характеру поэта-революционера, последовательно передавая целостность и непрерывность его духовной жизни, вскрывая питающие ее истоки, С. Бондарчук так же ярко раскрыл и внутреннее движение образа, процесс его роста. Именно поэтому основная идея фильма, утверждающая нравственную стойкость, несгибаемость Шевченко как революционера, обрела особую психологическую достоверность, жизненную убедительность.

●

Но если Тарас Шевченко, пройдя через величайшие испытания, в конце концов выигрывает бой за свое право быть глашатаем народной правды, то шекспировский Отелло терпит поражение в схватке с подлостью. Но только на первый взгляд, ибо и здесь от подхода актера к образу, от того, что стремится он в нем раскрыть и утвердить, зависит ответ на вопрос: кем уходит Отелло из фильма — побежденным или победителем, правым или виноватым, героем или преступником —хотя бы

и по неведению, по своей излишней доверчивости.

Вот примеры различных трактовок образа Отелло. Английский трагик Лоренс Оливье находит, что главное в роли Отелло — переход от душевной гармонии и ясности к хаосу и разгулу темных первобытных чувств. Советский актер Александр Остужев, следуя гениальной догадке Пушкина — трагедия Отелло — это не трагедия ревности, а трагедия доверия, — был взволнован величием духа, силой и красотой высокого гуманистического идеала, раскрытого в судьбе Отелло Шекспиром. Как верно заметил Н. Анненков, «Оливье не наделял своего героя большим интеллектом». Его Отелло «остро чувствовал свою неполноценность: он — чернокожий — вступил в брак с белой женщиной и страдал от этого». Отелло же Остужева — «крупная личность, талантливый полководец, широкая доверчивая душа. Такой Отелло действовал... во имя торжества и могущества человека».

Бондарчук сыграл Отелло в традиции Остужева. Не повторяя рисунка образа, созданного великим актером, давая свою трактовку, свое решение роли, но трактуя Отелло по-пушкински, как крупную личность, как человека, заключающего в себе целый нравственный мир, Бондарчук не боится бросить Отелло в мир хаоса. И не только потому, что видит и умеет донести до зрителя всю силу могучего сопротивления своего героя хаосу, но и потому, что видит и делает зримой для нас конечную победу Отелло над хаосом, его выход из хаоса, торжество его нравственного мира. И я снова не могу согласиться с Ю. Ханютиным, когда он утверждает, что «Бондарчук, и в этом оригинальность его трактовки, показал нам современного Отелло — человека мятущегося, слабого...» Тут верно только то, что действительно между Отелло — человеком Возрождения в воплощении Бондарчука — и нами, сегодняшними советскими зрителями, кажется, не существует дистанции из трех веков. Но эта близость обусловливается близостью к нам нравственного идеала, олицетворенного Отелло, его стремлением к гармоническим человеческим отношениям, а вовсе не безвольными метаниями между добром и злом, являющимися уделом человека слабого (кстати, почему слабость и трагически разрешающиеся метания — черты современного человека? Разве это черты н а ш е г о современника?).

Основываясь на действительно резких стремительных переходах Отелло — Бондарчука из одного состояния в другое, Ю. Ханютин утверждает, что убийство Дездемоны — это «помрачение рассудка, роковое помешательство, а не исполнение приговора», и предлагает нашему вниманию свою концепцию образа, выдавая ее за концепцию артиста. Бондарчук, пишет он, «вовсе не показывает нам Отелло эпохи Возрождения. Он играет современного Отелло, с мироощущением, психикой человека наших дней. Он говорит о трагической непрочности гармонии, которая не защищается сильным интеллектом, критическим разумом, умеющим отделить правду от лжи, подлинное от провокационного... Этого человека можно на время оглушить, запутать, помрачить его сознание, даже заставить порой совершить тяжкое преступление, но это только минутная победа зла. А дальше наступает прозрение: возвращение к добру».

Не правда ли, странная характеристика современного человека?! Современного человека «вообще», вне зависимости от его классовой и социальной принадлежности, от того мира — социалистического или буржуазного, — в котором он живет. Словно бы забывая о том, что человек — это понятие классовое, социальное, Ю. Ханютин говорит о едином мироощущении, о единой психике «человека наших дней», о его неспособности отличить правду от лжи, и под этот свой тезис подверстывает образ Отелло, созданный Бондарчуком. Но в том-то и суть трактовки образа Бондарчуком, что это трактовка советского художника, которому свойственны ясное мироощущение, вера в торжество гуманистического идеала в социалистическом обществе, претворяющегося в повседневную действительность. А не убеждение в «трагической непрочности гармонии», не беспомощные метания между правдой и провокацией.

С первых же кадров фильма Отелло в воплощении Бондарчука возникает перед нами как олицетворение собранности и спокойствия, озаренный ясной улыбкой. Говорит ли он Яго о своем счастье, рассказывает ли сенату историю своей любви к Дездемоне, он весь переполнен до краев счастьем, радостно и чуть изумленно прислушивается к тому, что растет и песней звучит в его душе. Речь его мягка, пластика свободна, широка. В сценах с Дездемоной мавр — сама нежность. И потом, попадая в плен клеветы, в сети, искусно расставленные для него Яго, Отелло — Бондарчук долго не может расстаться с нежностью к Дездемоне. Суть движения образа не в «мгновенных вспышках» и не в отсутствии «сильного разума», «критического интеллекта», о чем пишет Ю. Ханютин. В знаменитых словах мавра: «Черен я» — напряженный, сдержанный трагизм. Горечь здесь смешана со все не уходящей нежностью. И когда через несколько минут Отелло будет в отчаянии, в исступлении гладить стену руками, воздетыми вверх, он будет, видимо, мысленно видеть Дездемону, вспоминать, как ласкал ее. В эту минуту Отелло не поддался Яго, не уступил ему своей любви, он еще борется. И как раз в силе сопротивления Отелло клевете и маккиавелистскому цинизму Яго Бондарчук и выращивает к финалу его прозрение.

Как же можно говорить о «мгновенных вспышках», как о черте, определяющей характер Отелло у Бондарчука, если руки мавра впервые протягиваются к шее Дездемоны в сцене, когда он узнает об исчезновении платка? Но в ту же секунду он побежит от Дездемоны — столь нестерпимо страшным покажется ему самый проблеск мысли о возмездии за предполагаемую измену. И руки его будут отстранять Дездемону, испуганную мукой, исказившей лицо любимого, и в тревоге спешащую за ним. Защищаясь от нее, он защищает ее образ в своем сердце, ее место в своей душе... Хотя мысль о возмездии, даже о способе возмездия уже зародилась.

Да, хаос чувств от сцены к сцене все больше овладевает Отелло. И когда Отелло снова вслушивается в наветы Яго, он словно бы

«Попрыгунья». Дымов — С. Бондарчук

слепнет на наших глазах. Сломленный горем в следующей сцене с Яго — в той сцене, где он впервые признается: «Ты подарил мне яд», — Отелло уже как бы предчувствует, что наступил конец миру его души. С этого момента он и становится все неистовее и неистовее. Он еще пытается отбросить от себя, как гадюку, Яго, но сомнение уже разъело его душу. В этих эпизодах картины пластика Отелло меняется, движения и жесты его становятся аритмичны, глаза часто налиты кровью, он весь в поту... Кажется, переступи артист еще одну еле уловимую грань, и искусство обернется патологией. Но этого не про-

исходит. Бондарчук достигает высот подлинного трагизма, везде оставаясь верен правде жизни, осмысленной поэтически. Чувство меры — отдадим здесь должное контролирующей, направляющей силе руки С. Юткевича — нигде и ни в чем не изменяет ему. Иное дело, что та правда, которую находят актер и режиссер, часто ближе к правде театра, нежели к правде кинематографической. Но вряд ли это могло бы сложиться по-другому: шекспировская вздыбленность чувств, шекспировский стих, гремучий и пламенный, невольно определили меру и природу условности, ставшей эстетическим компасом фильма.

И вот все уже, по сути, решилось. Яго одержал верх. Вместе с ним, дрожа от ужаса и гнева, Отелло подслушивает разговор Дездемоны с Кассио, сломанный, поверженный в бездну отчаяния человек... Но что это?! Услышав нежный голос Дездемоны, мавр роняет меч из рук... Отчаяние, мрак неверия уже овладело его душой, и все же... Даже когда он придет к постели Дездемоны, чтобы свершить казнь, любовь снова нахлынет на него. И снова перед нами единоборство любви с решимостью отомстить за его — так он верит — поруганную Дездемоной веру в человека. И кажется, что, произнося последние слова, обращенные к жене, Отелло разжигает, накаляет себя, страшась, что любовь еще раз одержит победу и акт справедливости останется несвершенным.

А когда входит Эмилия, она застает Отелло не только обезумевшим от горя, но и безмерно уставшим. Поведение Эмилии у ложа почившей Дездемоны пугает его, и он так вскрикивает: «Молчите, лучше будет!», — что это место становится едва ли не эмоциональным ключом к игре артиста. Столь страшна для него сама мысль о возможной ошибке. Но когда он все-таки узнает правду о платке, потерянном Дездемоной и переданном Эмилией Яго, глаза Отелло, только что погасшие от горя, светлеют. Правда и любовь торжествуют вновь. И тогда Бондарчук поднимает тело жены на руки и словно начинает баюкать ее, как ребенка. Целый мир подарила ему когда-то Дездемона. Поверив Яго, он разрушил этот мир, и теперь, казня себя, Отелло только проявляет по отношению к себе необходимую меру справедливости...

Развивая главную тему Бондарчука как художника, созданный им образ Отелло вместе с тем свидетельствует о широте творческого диапазона актера. До этого казалось, что его сфера — только драма, но оказалось, что и трагедия ему по плечу. Когда-то говорили о Леонидове, что он трагик в пиджаке. Это определение часто приходит на ум, когда думаешь о Бондарчуке — о его Шевченко, Дымове, Соколове. Глубина его темперамента действительно такова, что делает доступной любую трагическую роль. Впрочем, даже там, где роли и не выходят за пределы обыденной драмы, Бондарчук сообщает им трагическую значительность. Стремление, вернее, даже не стремление, а органическая способность к укрупнению чувств, мыслей, владеющих его героями, делает искусство Бондарчука тяготеющим именно к тем формам трагизма, которые связаны с традицией Л. М. Леонидова. Впрочем, кто знает, может быть, перед ним не закрыта дверь и в яркую, жизнерадостную, брызжущую весельем комедию. И, может быть, там встреча с артистом приведет нас и к знакомству с новыми, по-особому значительными человеческими характерами, и к открытию новых граней его таланта. Основания для таких предположений мы видим в том, что в воплощении Бондарчука не утратили ни грана в своих человеческих масштабах не только великий Шевченко, шекспировский Отелло, но и чеховские Дымов и Астров, в которых сильное драматическое начало часто пропущено через авторскую иронию.

●

Безупречное чувство автора — одно из главнейших свойств Бондарчука как актера. И глядя на его Дымова и Астрова, не можешь не вспомнить коренной завет чеховской эстетики: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни, люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбивается их жизнь».

«Неоконченная повесть». Слева: Ершов — С. Бондарчук

И Дымов и Астров в воплощении Бондарчука — это люди самой повседневности, лишенные каких бы то ни было внешних примет того высокого драматизма, который дает о себе знать только на вершинах человеческого духа, там, где обыденное сопротивление обстоятельствам жизни возвышается до героического. Но сила таланта, нравственная стойкость, душевная красота делают и этих простых, заурядных — на поверхностный взгляд — людей подлинными героями.

Естественно, что в своих поисках путей к чеховским образам и характерам Бондарчук не мог не исходить из опыта Московского Художественного театра, из мыслей Станиславского, писавшего о том, что в пьесах Чехова «надо б ы т ь, т. е. ж и т ь, с у щ е с т в о в а т ь, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии». Но самый подход актера к истолкованию и воплощению этих образов — подход современного советского художника, обогащенного опытом социалистической действительности. Недаром, как нам кажется, чеховское, если воспользоваться словами В. И. Немировича-Данченко, преломлено у Бондарчука через призму «горьковского мироощущения». Именно этот подход, развитие и углубление артистом мхатовской традиции с современных позиций и помогли открыть ему подлинного Чехова — не певца «хмурых» людей» и «маленьких дел», а мужественного художника, убежденного в грядущем социальном обновлении родины, в торжестве новых форм жизни.

Дымов у Сергея Бондарчука поражает своей мягкостью, деликатностью, чуткостью к чужому горю... Но, видимо, не только Ольге Ивановне, а и самому себе он кажется рядом с ее знаменитыми и шумными гостями — художниками, актерами, писателями — лицом

малозначительным. Вспомним, как слушает Дымов романс «Прости меня», исполняемый Ольгой Ивановной, весь обратившись в слух. Вспомним, как заботливо поправляет он стол, накрытый для гостей, а затем радостно и застенчиво приглашает собравшихся: «Господа, пожалуйте закусить». Эту фразу он произнесет в фильме еще два раза. После возвращения жены с этюдов, то есть после ее измены, эти слова прозвучат у него мучительно сдержанно, стыдливо. Он уже понимает в эту минуту, что все эти знаменитости — люди ненастоящие, и все их разговоры, весь этот предстоящий шумный ужин — мишура, да куда же денешься?!.. И еще раз — незадолго до гибели — он произнесет ее, уже отчетливо сознавая, что рядом с ним все эти годы жил человек чужой, ничтожный... «Попрыгунья»... Перед тем как выйти к гостям, Дымов на этот раз равнодушно присаживается к столу с закусками, оглядывает его невидящим взглядом, а когда распахнет дверь в гостиную, то произнесет приглашение не сразу. Мы видим: бешеная ненависть застыла у него в глазах, и ему нужно невероятное усилие воли, чтобы сдержаться, не выдать себя и хотя бы по форме любезно произнести традиционную фразу: «Господа, пожалуйте закусить».

Три обращения к гостям — словно три вехи на путях жизни Дымова, его постепенного отчуждения от жены. Но как и у Отелло (там ошибочное, здесь подлинное), это отчуждение происходит хотя и по непрерывно нарастающей, но вовсе не ровно и не однолинейно.

Следуя за Чеховым и создавая характер кроткий и стойкий, деликатный и упорный, Бондарчук подчеркивает не только сдержанность Дымова, но и трагическую остроту его нравственного прозрения. Как Отелло Бондарчука, даже поверив клевете Яго, все же пытается отстранить ее от себя и, защищаясь от спешащей за ним Дездемоны, защищает в своем сердце ее образ, так и Дымов, взглянув на «красное от стыда» лицо жены, прозревает мгновенно (а не спустя несколько месяцев, «с середины зимы», как в рассказе). Но хотя прозрение — в его трагически скорбных глазах, Дымов — Бондарчук пытается отстранить от себя страшную и гнусную правду. Он знает и ничего не хочет знать и словно прячется от правды за своими расспросами: «Что? Что, мама? Соскучилась?» Но когда они сядут за стол и Ольга начнет есть рябчика, Дымов — Бондарчук не «засмеется радостно», и будет смотреть на нее не «с умилением», а пытливо и озабоченно... Однако Дымов Бондарчука — так это и в рассказе — в эти часы еще м о ж е т помириться с женой. Даже несколько месяцев спустя после ее возвращения из поездки на этюды, он расскажет ей о защите диссертации, о том, что ему, возможно, «предложат приват-доцентуру по общей патологии», с тем молодым и светлым настроением, которое делает возможным новое сближение. Но встретив и тут полное равнодушие, Дымов еще глубже уйдет в себя, все дальше и дальше (теперь уже окончательно) отдаляясь от Ольги Ивановны.

История взаимоотношений Дымова с женой — это история нарастания его мужества, его победы и над своими иллюзиями, своей доверчивостью, своей кротостью, повесть об обретении им душевной стойкости, которую, разумеется, не измерить мерками пережитого им семейного позора. Ему стыдно за жену, за ее никчемность, за ее пошлый роман с художником Рябовским и перед самим собой и перед другом своим — доктором Коростелевым. Когда Ольга ссорится с Рябовским за обедом, он отворачивается, не смея поднять ни на жену, ни на ее любовника глаза. А потом, после ухода Рябовского, когда Ольга рыдает в передней, уткнувшись лицом в шубы, он долго мнется, не решаясь подойти к ней. А когда подходит, то говорит тихо и очень строго: «Надо молчать об этом...»

Едва ли не самая сложная по рисунку, богатству подтекста сцена у Дымова — Бондарчука — сцена в больнице, когда он гладит по голове больного дифтеритом мальчика. Тут неожиданно приоткрывается еще одна грань в его взаимоотношениях с женой: тоска по сыну, которого у него теперь уже не будет... Не будет потому, что жена его — «попрыгунья», что истинные человеческие ценности ей чужды. Так растет счет Дымова

«Судьба человека». Соколов — С. Бондарчук

к жене, хотя он так ни разу его и не предъявит. Нет, он не оправдывает Ольгу, не ищет для нее извинений, но, как человек огромного и молчаливого мужества, тихо жертвует собой, не видя смысла в борьбе с ложью и равнодушием. Осуждает же Ольгу, и осуждает беспощадно, автор кинематографического образа Бондарчук, страстно, всей силой своего таланта утверждающий нравственное величие и силу духа того русского интеллигента, мимо которого прошла не только его пустая, тщеславная и мелочно себялюбивая жена, но и как бы вся современная ему жизнь.

И совсем иной, хотя также глубоко чеховский, образ доктора Астрова в экранизации «Дяди Вани». Дымов — врач городской, Астров уездный. Одно это уже накладывает свой отпечаток и на внешний облик героев и на их поведение. Но еще более важно, что Астров Бондарчука раскованнее, свободнее, нежели его же Дымов. Дымов все время — весь внутри. Затаенность, невыплеснутые мысли и чувства есть и у Астрова. В этом природа, особенность людей Чехова, их отличие от людей Толстого или Горького. Но как может Астров появиться при других без пиджака и галстука, так может он все же порой выплеснуть свои чувства наружу, исповедоваться перед другим человеком, на что Дымов совершенно неспособен. В этом разительное отличие их характеров, точно угаданное и переданное актером.

Пожалуй, можно даже сказать, что исповедь для Астрова — Бондарчука всегда одновременно и проповедь. Стремление убеждать людей в жизненной, даже исторической важности того, что он делает, чему отданы его сердце и разум, движет им, дышит в его словах. При этом Астров всегда внутренне свободен, естествен и независим. Чувство ответственности за то, как живут вокруг него люди, все эти бабы и мужики, которых он старается лечить, у него, можно сказать, в крови — и это придает образу теплоту сердечности, особое, хотя и скрытое обаяние духовности. И еще одна черта отличает Астрова в воплощении С. Бондарчука — душевная ранимость. Зарубки, которые оставляет на нем жизнь, глубоки, и следы получаемых им ранений, сохраняются надолго. Вероятно, благодаря этому образ и предстает перед нами все время как бы в разных освещениях.

Как и в пьесе, мы впервые встречаем Астрова за чаепитием. Хмурость не сходит в этой сцене с его лица. Он не жалуется на жизнь Марине, старой няньке Войницких, нет, сен-

тиментальная жалость к самому себе ему чужда. Он даже не возмущается этой жизнью — «скучной, глупой, грязной». Он только с горечью вглядывается в людей, валяющихся в избах в тифу «вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе...» И о себе — о том, что постарел, заработался и «чувства как-то притупились», — он говорит тоже устало, как-то безжалостно. А когда рассказывает о стрелочнике, который умер у него под хлороформом, голос его вздрагивает: «чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его...» Но когда всего через несколько минут Астров заговаривает о лесе, о зеленеющих и качающихся от ветра березах, посаженных его руками, лицо его светлеет и он негромко смеется. Нет, черт побери, есть все же смысл в его горькой и трудной жизни, есть и ей оправдание!.. «Если через тысячу лет, — говорит он, — человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я».

В следующий раз мы встречаем Астрова ночью в бильярдной. Он пьян, но рассуждает отнюдь не как пьяный. И не только говорит о том, что «в таком состоянии» кажется себе не чудаком, а человеком, приносящим «человечеству громадную пользу», а и в самом деле в эти минуты верит этому. Обращаясь к Войницкому и Вафле: «все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами», — он произносит эти слова сквозь зубы, свысока, словно скандируя их: букашка-ми, микро-ба-ми...

На замечания Астрова о женщинах Войницкий возражает: «Пошляческая философия». Но эти свои «пошлые» слова Астров произносит так, между прочим, гоняя бильярдные шары. И видно: говорит сейчас то, чего сам и не думает. Да и стоит ли думать, когда рядом одни «букашки» и «микробы»!.. А затем он берет гитару, пригашивает свет, садится и поет вполголоса: «Я тебе ничего не скажу»... И смотрит на нас с экрана его смятое временем лицо, лицо сильного и умного, но бесконечно одинокого человека. Смотрят глаза, полные глубокой тоски и отчаяния...

Стала хрестоматийной та характеристика, которую дает Астрову Елена Андреевна, обращаясь к Соне: «Не в лесе и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить...» Мимо этих слов, как ключевых к образу, не может пройти ни один исполнитель роли. И в сцене ночного ужина с Соней в словах Астрова — Бондарчука все время ощутима глубина, не высказываемая в словах. Сохраняя бытовую достоверность образа, ни в малейшей степени не превращая своего героя в рупор авторских идей, актер высказывает важнейшие мысли Астрова как свои собственные, глубоко выношенные, выстраданные. Мысль о больном, который у него «умер под хлороформом», все время подсознательно живет в Астрове. Может быть, она-то и заставляет его говорить о жизни так резко, так непримиримо. Может, она-то и побуждает его суровым судом судить и самого себя и все свое время. И не только о несоответствии Елены Андреевны тому образу человека, в котором «должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», говорит Астров, произнося эти слова, но и о несоответствии своем собственном. Вот это горькое сознание своей вины перед собой и перед жизнью и питает в знаменитой сцене ночного объяснения его мысль, ведет к мужественным в своей беспощадности, глубоким раздумьям, заставляет хоть и осторожно, но вместе с тем категорично отодвинуть от себя Соню: «Да и не тем моя голова занята».

О своем отношении к Елене Андреевне Астров говорит, что она, если бы захотела, могла ему вскружить голову в один день. «Но ведь это не любовь, не привязанность...» Это порыв к счастью. Жадный, страстный... Это как луч надежды в беспросветном мраке... Свой рассказ о лесах Астров — Бондарчук начинает очень серьезно. Но вскоре же, заметив отсутствие интереса у Елены, обрывает сам себя. И «допрос» Елены об отношении его к Соне также сначала воспринимает с полным серье-

«Сережа». Коростелев — С. Бондарчук

зом. «Время мое уже ушло...» —эти слова он произносит с искренней грустью. И только затем вдруг начинает понимать истинный смысл всего этого «допроса». И здесь дает выход своим до этого тщательно скрываемым чувствам. Страстно целует он Елену — ее шею, лицо, руки... А когда так не вовремя входит Войницкий, слова «дни коротки стали», которые произносит тут Астров, чтобы спрятать за ними неловкость, звучат у него через усмешку. Над самим собой? Над своей невезучей судьбой?.. Или над незадачливостью бедного дяди Вани?

А потом — потом мы увидим как бы нового Астрова. С тяжелым взглядом. Беспощадного в своем диагнозе: все кончено. Слова, обращенные к Войницкому: «Наше положение, твое и мое, безнадежно», — он произносит словно бы размышляя, но так и не находя выхода из положения, в которое попал... Прощаясь с Еленой, он снова жадно целует ее, а слова: «Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся»,— говорит ровным, будничным тоном. И чем будничнее они звучат, тем сильнее в них слышится глубокое, горькое разочарование... Все же остальное, что происходит в этом акте, — фарс примирения Серебрякова с Войницким, его снисходительный совет «дело делать», — вызывают у Астрова иронию, усмешку, не больше. Он уже не с этими людьми, он уже отдален от них десятками верст. Они для него умерли.

Уехали Серебряков с Еленой. И все окружающее теперь тоже постепенно отдаляется от Астрова — становится далеким, как та самая Африка, которую он видит на карте...

В то же время образ Астрова наполняется Бондарчуком глубокими философскими раздумьями о времени, его трагедиях, о смысле и бессмыслице жизни. Его Астров способен к крупным, непримиримым схваткам с пошлостью. Артист настойчиво подчеркивает в образе и Астрова и Дымова ту особую чеховскую поэтичность, которая оказалась утерянной в некоторых недавних постановках пьес Чехова на московской сцене, хотя бы в «Трех сестрах» в театре на Малой Бронной. Ту чеховскую поэтичность, которая позволяла поднимать таких людей, как Астров и Дымов, над бедной и тусклой действительностью, позволяла угадывать лучшие черты русского человека с его острой враждебностью к жизни, лишенной труда и смысла.

●

Свои пьесы Чехов называл «маленькими романами». Жизненное содержание в них действительно предельно спрессовано и тре-

бует и от актеров высокой концентрации мыслей и чувств, но на протяжении обычно очень несложной фабулы.

Иные художественные задачи стояли перед Бондарчуком как актером при встрече с толстовским Пьером Безуховым, характер которого дается автором на протяжении многостраничного романа. Если с Дымовым и Астровым мы знакомимся на крутом переломе их судеб и остаемся вместе то ли несколько дней, то ли в течение двух-трех лет, то Пьер на наших глазах проживает длинную жизнь, богатую событиями, закаляющую и трудно, медленно выкристаллизовывающую истинное зерно его характера. Самый же характер этот сродни у Бондарчука его чеховским героям. И свою главную тему Бондарчук развивает здесь тоже как тему преодоления, как тему становления, нравственной стойкости, особо на этот раз выделяя еще и тему патриотического самосознания русского человека, пробуждающегося в Пьере. Близорукий увалень, чудак, полный всевозможных иллюзий и прекраснодушных представлений, Пьер проходит огромный внутренний путь — от незнания, куда приложить свои силы, до готовности пожертвовать ради Родины своей жизнью. И здесь на помощь Бондарчуку-актеру приходит Бондарчук — режиссер фильма «Война и мир». Строя вслед за автором романа картины жизни Пьера в Москве на фоне развертывающихся в это же самое время военных баталий, Бондарчук-режиссер умеет придать особую глубину и значительность мыслям и чувствам Бондарчука — Пьера, особенно тому чувству крепнущего национального самосознания, которое по-особому остро волнует его как актера в судьбе героя Толстого, умеет вскрыть значительность этих мыслей и чувств Пьера по контрасту с мыслями и чувствами других героев картины.

Уже начиная с вечера у Шерер в Петербурге, где мы впервые встречаем Пьера, нас не покидает ощущение его одинокости. И потом постоянно — и в минуты разговора с Андреем Болконским, уходящим на войну, и в Москве, у Ростовых, когда хозяйка дома отчитывает Пьера за выходку с квартальным, которого он посадил на медведя,— с лица героя Бондарчука не сходит растерянная, извиняющаяся улыбка. Жизнь идет мимо Пьера, и он, не имея сил сопротивляться привычному для себя укладу, все же то и дело приходит в какое-то странное, удивительное для него самого соприкосновение с ней. То же происходит в минуту объяснения с Элен, когда она ждет этого объяснения, а он скован каким-то самому ему не ясным смятением и, несмотря на мучающую его страсть, не может произнести ни слова. И когда родители Элен торопливо благословляют Пьера и дочь, на лице у него — угрюмая нерешительность.

И дуэль, которая происходит у него затем с Долоховым, в особенности то обстоятельство, что он, Пьер, ранил противника, а сам остался невредим,— все это вызывает у героя Бондарчука не боль, не страдание, а скорее удивление, правда, смешанное с болью и сознанием своей вины перед чем-то высшим. И даже разрыв с женой проходит для Пьера, как по касательной, не задевая настоящих глубин его души. Настоящая же внутренняя жизнь Пьера открывается лишь в разговоре с Андреем Болконским, когда они долго, для экрана невероятно долго, гуляют по громадной весенней аллее в родовой усадьбе Болконских. В этом все длящемся и длящемся разговоре о добре и зле, счастье и несчастье мы как бы погружаемся вместе с актером в мир заветных толстовских мыслей. И это как раз те мысли, которые заполняют сознание Пьера и вносят смысл и цель в его жизнь.

Бондарчук не освобождает Пьера от некоторых смешных черт на протяжении всей картины. От начала фильма до его конца Пьер остается самим собой — рассеянным чудаком. Но огромная внутренняя наполненность и истинный серьез, которые отличают особенно теперь, с этого момента, все действия Пьера, сообщают образу обаяние высокой поэзии.

Как известно, впервые любовь, как чудо, открывается Пьеру при встрече его с Наташей Ростовой. Взволнованно, с какими-то только ему свойственными придыханиями и паузами, одновременно и смешно и трогательно, говорит он Наташе: «Если бы я... был... не я...»

«Война и мир». Андрей Болконский — В. Тихонов, Пьер — С. Бондарчук

И мы видим, сознаем, какие глубочайшие нравственные пласты открываются под этими трудно дающимися Пьеру словами. Вот почему не смех, хотя бы и мягкий, ласковый, а удивление перед душевным благородством и нравственной силой Пьера вызывают и это объяснение, и бешенство Пьера, когда он приезжает к Анатолию Курагину с требованием вернуть Наташе ее письма. И не смех, а сочувствие вызывает Пьер, когда мы видим его вечером едущим в пролетке, без шапки, сияющего, до краев переполненного стремлением скорее начать ту новую, единственно справедливую и возможную для него жизнь. Изумление перед душевной деликатностью Пьера вызывает у нас тот момент, когда, придя к Наташе, он сразу же, как шар под гору, устремляется к ней, а затем, поцеловав ей руку, так же стремительно убегает. Молодая жизнь зовет его, и он весь погружен в нее, в желание ее, хотя ему все еще кажется, что нет у него права на эту новую жизнь, что надо ему отстраниться от того огромного, сверкающего счастья, которое стало возможным для него, но стало возможным слишком поздно, когда он, Пьер, уже не может считать себя достойным Наташи.

Казалось бы, и встреча с Пьером на передовых позициях должна была бы оставить у нас еще и комическое впечатление. В самом деле, что может быть нелепее: в огне и разрыве снарядов, среди стреляющих орудий, раненых и убитых вышагивает громоздкий человек в нарядном белом костюме и белом цилиндре. Но только лицо этого человека, которое всегда было лицом человека, отрешенного от происходящего, до смешного погруженного в себя,— до комической, чудаческой рассеянности,— теперь, мы ясно видим это, стало собранным, мужественным, а жесты

четкими и решительными. Да, в смешном увальне проснулся мужчина. Он не посторонний в грохоте боя, этот чудак, впервые так остро почувствовавший в себе рождение мощного патриотического чувства. Поэтому-то Пьер здесь и не чудак, бесцельно прогуливающийся под огнем. Нет, он занят сейчас поисками своего места на поле сражения, поисками дела, которому он мог бы здесь отдаться во имя общего блага.

Глубокая сосредоточенная дума не оставляет Пьера — Бондарчука и в эпизодах, происходящих в Москве, захваченной французами. Даже идя за экипажем, в котором Наташа эвакуируется из города, Пьер погружен в свои размышления. Одно сейчас владеет им — мысль о происходящих трагических для России событиях и о его, Пьера, месте в них. И когда он как-то непривычно решительно и сноровисто вытаскивает ребенка из горящего дома и так же сноровисто, по-деловому энергично дерется с французскими мародерами, вступившись за женщину, мы понимаем: перед нами новый Пьер. И эти новые черты в своем герое артист не только заметил и проследил, но и выделил их как его душевную кульминацию.

Умышленно подчеркиваю я эту особенность теперешнего поведения Пьера: деловитость. Приобщение к всенародной борьбе с врагом как бы преображает его, превращает рассеянного чудака в человека собранного, способного на дело, мужественного и бесстрашного. Превращает его в характер, по сути, героический.

А по мере того как в нем нарастают эти новые черты, идет и углубление его взыскательно анализирующей и оценивающей все происходящее вокруг мысли. Крепнет стремление проникнуть в сущность, во внутренний нравственный смысл происходящих событий.

Мы неизменно видим в этих частях картины внимательный, изучающий взгляд, которым смотрит Пьер на оргию пожара, грабежа, разгула, вызванную бесчинствами французов. Все чаще и дольше видим его все понимающие глаза. Поэтому, когда в сцене расстрела пленных, захваченных французами, ни тени страха смерти не появляется в этих глазах, мы верим актеру. Мы верим и в тот спокойный, мудрый, вопрошающий взгляд, которым он следит за французскими солдатами, расстреливающими двадцатилетнего парня. Это то же внутреннее напряжение, какое испытал Тарас Шевченко перед иконой в минуты наказания Скобелева шпицрутенами.

Для понимания сути характера Пьера важнейшее значение имеет та сцена, когда он пытливо всматривается в своего неожиданного собеседника — крестьянина Каратаева. В этой беседе, как и в том длинном эпизоде, где граф Безухов молча, терпеливо идет в колоннах военнопленных, угоняемых отступающей армией Наполеона по его же разбитой, заснеженной, бесконечной дороге, рождается новое отношение к герою Бондарчука. Чем тяжелее испытания, выпадающие на его долю, тем выше поднимается в нашем сознании его образ. Бондарчук с истинно толстовской интуицией проникает здесь в глубинные процессы, свершающиеся в сознании Пьера, и неожиданно для поверхностных зрителей вдруг обнаруживает в своем персонаже, прошедшем через горнило народной беды, но в этих же испытаниях впервые достигшем слияния с народом, поставленным наполеоновским нашествием перед необходимостью обнаружить всю силу своего богатырского духа, новую, ранее не свойственную Пьеру ясную и мудрую точку зрения на все происходящее с ним — народную точку зрения, народную мудрость с ее величавой простотой и человечностью. Пьер — Бондарчук как бы впервые понимает, что жизнь — это все то, что сейчас вокруг него, а не то, что было его жизнью там, в Петербурге. И из сопричастности к народу, к его борьбе, к его великим страданиям поднимается до чувства своего бессмертия, своей вечной слиянности с субстанцией народной жизни. Отсюда тот новый свет, который освещает лицо Пьера в финале картины, когда, как бы помолодевший, он едет по отстраивающейся Москве навстречу своему истинному счастью.

То остросовременное мироощущение, которое позволило актеру по-новому, с таких

«Дядя Ваня». Войницкий — И. Смоктуновский, Астров — С. Бондарчук

близких и понятных нам позиций осветить чеховские образы, помогло ему так заострить, укрупнить в толстовском герое тему преодоления заблуждений и органически связанную с нею тему духовного и нравственного возмужания Пьера, поднимающегося до народного понимания и жизни и творимой на его глазах, в муках и крови, истории.

●

Об этом же, но, разумеется, на иной исторической почве, в свете иного исторического опыта Бондарчук думал и тогда, когда как режиссер и актер работал над шолоховской «Судьбой человека». Это была вершина в его творческом развитии, с которой по-новому осветились и его прежние создания, и мера его собственных творческих возможностей, и путь к художественным открытиям последующих лет — к Пьеру и Астрову. В работе над ролью Андрея Соколова впервые с такой определенностью стало видно, что Бондарчук не является только, хотя бы и самым тщательным, серьезным интерпретатором характера, созданным писателем, а может поднять актерское искусство на ту высоту, когда оно позволяет актеру стать и как бы а в т о р о м возникающего на экране образа.

О глубочайшем типизме образа Андрея Соколова в исполнении Бондарчука верно писал Г. Александров. «Повесть об Андрее Соколове,— подчеркивал он в связи с присуждением Бондарчуку Ленинской премии за создание фильма «Судьба человека» и за исполнение в нем образа главного героя,— о его личной судьбе, горе и силе духа превратилась в повесть о силе, величии и моральной красоте советского человека».

Любимые герои Бондарчука, наиболее близкие ему внутренне, всегда в той или иной

степени связаны с жизнью народа, олицетворяют и выражают собой нравственный идеал народа. Андрей Соколов — человек из самой гущи народа, преображенного и возмужавшего в годы величайшей из революций. Более того: он сам — народ, он его полномочный представитель, органически цельно выражающий его коренные, типические черты и свойства. И не «вообще» народа, а, подчеркнем это еще раз, народа советского, сформировавшегося и воспитавшегося в условиях социалистического строя.

Нравственная стойкость и сила духа — неотъемлемые качества многих героев Бондарчука — в характере Андрея Соколова ни в какой степени не перерастают в покорность, безропотность, не окрашиваются пассивной терпеливостью. В условиях античеловечных, когда фашизмом грубо попирались и честь, и достоинство, и даже сама мысль о том, что ты — человек, Андрей Соколов не потерял себя, не опустился, не утратил ни своих убеждений, ни жаркой веры в освобождение из плена, ни веры в нашу победу.

Создавая образ Андрея Соколова, Бондарчук дает развернутую экспозицию, рисующую становление и возмужание характера своего героя. И в этой экспозиции, как и во всем фильме, быт, сама повседневность, так же как и во всех лучших работах актера, переданные с поразительной достоверностью, точностью и богатством деталей, ценны все же не сами по себе, а потому что ведут к значительным художественным обобщениям, обретают емкость и глубину, далеко не равнозначные отдельному, частному факту, рассматриваемому хотя бы и с поражающей пристальностью, но изолированно от общей цепи. Потому что как раз из этой повседневности, в которой как бы растворен Соколов, один из миллионов таких же, как он, людей, актер и извлекает заряд не только высокой поэтичности, но и глубокой идейности. Прорастает характер не просто мужественный, а освещенный светом великой идеи, показывает человека, готового драться за эту идею, за нашу советскую повседневность до последней капли крови, до последнего дыхания, сознательно готовившего себя к подвигу и совершившего этот подвиг.

Вот почему снова необходимо возразить Ю. Ханютину, как раз эти черты в характере Андрея Соколова и не заметившему.

«В русском народном характере,— пишет критик, — Бондарчук выделил прежде всего ту душевную чуткость, сердечную мудрость, совестливость, самоотверженность, какие захватывают в толстовских героях. Свободно и мощно выразились здесь внутренняя доброта, сердечная мудрость, составляющие, быть может, самую привлекательную сторону в индивидуальности Бондарчука».

Все это так. Но нельзя забывать, говоря об Андрее Соколове, об одном — о его сердечной принадлежности именно нашему советскому образу жизни. Именно она, эта принадлежность, по-особому окрашивает все те исконные качества русского человека, которые были присущи и народным характерам у Толстого, но которые в историческом опыте обыкновенного советского солдата обрели принципиально новые черты и новую сущность. И как раз на этих новых особенностях русского национального характера, а не только на том, что по преемственности связывает его с исторически складывавшейся бытовой и психологической традицией, и сосредоточивает внимание Бондарчук. Он играет поэтому Соколова не добреньким терпеливцем и совестливым человеком, на чем ставил акцент автор Платона Каратаева, а прежде всего человеком глубочайшей идейной убежденности. Убежденности, которая не выражается в словах и речах, но которая пронизывает каждый поступок Андрея Соколова на фронте и в плену, делает его и там, в нечеловеческих условиях фашистской неволи, человеком в самом высоком, советском смысле этого слова.

Что, казалось бы, примечательного происходит в экспозиции, рисующей довоенную жизнь Соколова? Встреча на стройке с Ириной — будущей женой. Вечернее гулянье под гармонь. Женитьба. Рождение сына. Его первые шаги... Обычная судьба. Обычные будни. Конечно, и в том, как бережно отнеслась Ирина к мужу, однажды вернувшемуся домой

пьяным, и в том, как молодая мать кормит своего первенца, и в том, как сын-подросток прилаживает на дереве скворешню, есть своя поэзия, понятная и доступная каждому, независимо от того, где и когда развертываются все эти «сцены частной жизни». Но есть в поэзии этих «сцен из частной жизни» и более глубокий смысл — это поэзия жизни человека свободного, не знающего полицейского надзора или каждодневной угрозы потерять работу. И его счастье — такое обыкновенное, простое, естественное счастье — это прежде всего счастье человека, сознающего свое право на него, как на нечто гарантированное ему самими условиями жизни, в которых он вырос и сформировался.

И именно здесь, в этих буднях довоенной своей жизни, Соколов сложился как характер. Принципиально новый, выражающий новый, по сравнению с толстовскими народными персонажами, уровень исторического и национального самосознания.

Здесь же артист ищет и корни героического начала в характере скромного «трудяги» Андрея Соколова.

Но что такое героизм Соколова? На каких его чертах делает акцент Бондарчук? Конечно, побег Андрея Соколова из плена, захват им немецкого генерала — поступок героический. Но что героического было в поведении Соколова при разговоре с вызвавшим его комендантом лагеря? Казалось бы, ничего. Выпил один стакан водки, предложенный ему комендантом, другой — оба не закусывая. И все-таки героическое есть и здесь. Оно в том, к а к все это делает Андрей Соколов Бондарчука. В том, как спокойно входит он, не опуская головы. Как недрогнувшим голосом, сохраняя чувство собственного достоинства, разговаривает с эсэсовцем, способным его убить в любую минуту. В том, как, усмехнувшись, пьет он водку, ставит стакан на стол — все так же спокойно и уверенно. Без тени бравады и без тени угодливости. Немец, восхищенный умением Соколова пить не закусывая, одаривает его буханкой хлеба. А ведь мог бы и расстрелять. Но нет, не п о с м е л расстрелять. Почувствовал в этом советском солдате человека, умеющего всегда остаться человеком, представляющим не только самого себя, а и свой народ, свою страну, партию, даже если он к ней формально и не принадлежит.

●

Тема «Бондарчук — режиссер» — это тема особой статьи. Но в фильме «Судьба человека» режиссер и актер в творчестве Бондарчука нераздельны. И естественно, «Судьба человека» — это почти монофильм. И все те образные решения и обобщения, которые находит Бондарчук как режиссер, он находит прежде всего для себя как актера.

Да, конечно, творчество С. Бондарчука, как и любого актера, знает и взлеты и падения. И эти взлеты и падения можно было бы рассмотреть и в хронологической последовательности. Почему же мы этого не сделали? Да потому, что важнее было определить главную тему художника, показать, как эта тема раскрывалась в тех или иных работах, близких друг другу по а в т о р с к и м стилевым особенностям, по выраженной в них точке зрения на жизнь, на историю.

Развивая свою главную творческую тему, Сергей Бондарчук не только обогащает галерею человеческих портретов, созданных мастерами нашего кино, но и углубляет своим творчеством содержание самого понятия — современный актер. Художник современной советской актерской школы, глубоко реалистической по духу, развивающейся на основе принципов коммунистической партийности и народности, он выступает в своих лучших работах как п о л н о п р а в н ы й а в т о р с в о и х о б р а з о в. Ибо за каждым из этих образов не только индивидуальность артиста, а и целостное мировоззрение художника партийно мыслящего, н а ш е г о с о в р е м е н н и к а.

Работа с В. М. Петровым: Кудряш и Меншиков

Из воспоминаний

М. Жаров

Однажды в 1933 году я прочитал в газете «Вечерняя Москва» о том, что режиссер В. М. Петров на студии «Ленфильм» для кинокартины «Гроза» начал пробы актеров.

«Все ясно. Актер ты или... — решит эта картина»,— сказал я себе, не имея никакого основания к такой постановке вопроса, за исключением того, что я много раз до этого играл Кудряша и Тихона в Москве и в Казани.

Особенно был увлечен я Тихоном. Я любил этого забавного, забитого человека и вкладывал в драму несчастного всю свою душу, что произвело впечатление даже на прессу. Критика так и писала: «Роль была сыграна душевно!»

В Камерном театре А. Я. Таиров предложил мне опять играть Кудряша. Спектакль был уже на износе, но я «вошел» в него с удовольствием, и сцену в овраге мы с Варварой играли молодо, задорно и очень влюбленно. Несмотря на несколько смелую с моей стороны трактовку «интимного свидания молодых людей», сцена смотрелась целомудренно.

Узнав, что актерские пробы на «Ленфильме» начались, я не находил себе места от волнения. Что делать? Как поступить? Хочу играть Кудряша! Может быть, написать письмо режиссеру, попросить его посмотреть меня в театре? Но ведь он в Ленинграде и вряд ли поедет... Так однажды, терзаемый желанием участвовать в съемках и не зная, как это желание реализовать, я медленно разгримировывался у себя в уборной. Вдруг билетер принес мне записку: «Видел сцену в овраге — хочу вам предложить Кудряша в картине «Гроза». Владимир Петров».

Вы думаете, что у меня закружилась от счастья голова? Нет, тогда я был молод, здоров, очень хотел сниматься, и если она у меня и закружилась, то от наплыва нахальства. «А как же могло быть иначе?! — подумал я.— Смешно было сомневаться».

И вот через три дня, мило принятый и обласканный В. М. Петровым, я уже сидел в его кабинете на «Ленфильме».

— Какую сцену вы хотите сделать для пробы?

— С Варварой, — ответил я тихо, вдруг оробев.

— Это ясно, что с Варварой, — сказал также тихо Петров, но, очевидно, по другой причине,— только сегодня у меня нет Варвары... Ирина Зарубина занята в театре, а вечером вы уезжаете...

— Да,— прошептал я совсем уже еле слышно.— Значит, пробы не будет?

— Придется снять вас одного — для художественного совета.

От души отлегло, но когда меня стали гримировать и вместо привычного парика лишь слегка завили мне волосы, а на усах, которые лежали на столе, я обнаружил следы старого лака, в голову полезли тревожные мысли: «Ага, значит до меня уже пробовали кого-то из ленинградских актеров, и, конечно, «своя»

рубашка» ближе, а со мною будут халтурить; я им нужен формально — для пробы — не больше». А после того как оператор В. Горданов как-то небрежно поставил для моего крупного портретного плана всего две лампы, интересуясь главным образом какими-то лучами «в размывку» на фоне, за моей спиной, мне уже стало совершенно ясно, что вся процедура пробы нужна художественному совету только для сравнения с другими, уже отобранными актерами и ничего общего не имеет с творческой оценкой моей кандидатуры на роль.

Придя к такому выводу, я свободно и даже озорно сделал все, что мне предложил В. М. Петров: смеяться — пожалуйста! Петь — пожалуйста! Свистеть — пожалуйста!— и уехал в Москву злой, «кляня свою судьбу», решив больше не думать о «Грозе».

Но через два дня, на этот раз уже к моему огромному удивлению, я получил телеграмму: мне предлагали приехать немедленно для репетиций и заключения договора на роль Кудряша! Бедное сердце, я понимаю, почему оно иногда не выдерживает — я не ехал, нет, я мчался, летел — навстречу дорогому и любимому Кудряшу!

Вчерашний «интриган» Петров встретил меня ласково и с лукавым прищуром спросил:

— Небось не спал, волновался? Ишь какой глаз-то беспокойный. Поди полюбуйся на пробу, а потом побеседуем — «разомнем» сцену с Варварой.

Проба мне не понравилась ужасно — много вертелся, гримасничал. «Хлопочешь много лицом, — как потом в разговоре со мною уточнил Владимир Михайлович.— А Кудряш спокойный, уверенный, обаятельный сукин сын и, конечно, жуликоват! Ну, короче, играй себя,— сострил Петров, — а ухаживать за

«Гроза». Кудряш — М. Жаров, Варвара — И. Зарубина

Ириной Зарубиной мне тебя тоже учить не надо, хотя показать могу — Ирина моя любовь, как актриса, конечно»,— поправился он добродушно. Петров, когда ему нравился собеседник, бывал очень мил, мягок, обаятелен. Причем его расположение обычно выражалось в том, что он угощал симпатичного ему собеседника сигаретой «Тройка». А если его просил дать закурить кто-нибудь посторонний, делал вид, что не слышит...

— Почему вы не даете сигарету, когда у вас просят,— говорил я ему позже,— жалко, что ли?

— Нет, тебе не жалко, пожалуйста! Сигарета — как ласковое слово, сближает!

На первой репетиции с Зарубиной он был собран, слушал внимательно, попросил нас походить с текстом под гитару, на которой пленительно играл знаменитый Сорокин. «Хорошо, мне все ясно, но я прошу об одном — забудьте театр, аппарат. И, пожалуйста,— вам, думаю, это ничего не стоит — нравьтесь друг другу!»

Да, об этом нас долго просить было не надо!

— А кто будет петь за меня? Под чью фонограмму я буду играть?

— А тебя это волнует?

— Очень. Попадется, не дай бог, какой-нибудь размазня, всю сцену провалит!

— А ты не размазня?

— Ну, знаете ли... — сказал я запальчиво.

— Что же... тогда сам будешь петь! Я тоже не люблю музыку в «два голоса». Один кашляет, а другой рот открывает!

Но когда я перешел в руки композитора Щербачева, тот, бывало, долго и задумчиво меня слушал, а потом, переведя глаза на Петрова, спрашивал:

— Володя, как ты думаешь, ведь он не был вокалистом?

— Вокалистом нет, но песни пел лихо, душевно!

— За лихость — отвечаю! — бойко уверял я, откашливаясь,— это я сегодня немного хриплю!

Сниматься в «Грозе» было истинное наслаждение. Моей партнершей была артистка Ленинградского театра комедии Ирина Зарубина. Ее Варвара — сочная, добродушная и бесконечно ленивая, была лучшей среди известных мне Варвар.

Золотые старухи, Е. Корчагина-Александровская и В. Массалитинова, играя Феклушу и Кабаниху, показывали на репетициях с Петровым виртуозное мастерство. За их внешне скупыми действиями чувствовалось такое кипение жизни, богатой внутренним содержанием, что, например, сцена, где они пьют чай, мирно беседуя, стала уникальной. Ее надо хранить вечно — это предметный урок высшего актерского мастерства.

Как-то после репетиции Владимир Михайлович сказал мне:

— Приходи сегодня вечером на съемку старух, отмени все свои похождения и посмотри, как они работают — одна перед другой. Этого ты больше никогда и нигде не увидишь!

И я пришел. За столом, казалось бы, совершенно мирно беседуя, сидели две старухи: одна постарше — Феклуша — Корчагина, а другая помоложе — Кабаниха — Массалитинова. Происходил турнир талантов: кто кого прижмет к доске.

И все тихо, ласково.

— А ты не устала, Варюша?

— Ну что ты, Катюша! Может, ты хочешь полежать?

— Я? Нет.

— А я и подавно!

Говорили они в паузе, отдыхая и нежно подкалывая друг друга; но как только начиналась съемка — все замирало.

Ни съемочного аппарата, ни микрофона для них не существовало.

Все участники съемки — осветители, рабочие — все, кто был в павильоне в это время, находились под впечатлением творческой «литургии», творимой этими старухами. Было тихо, как в храме. Все говорили шепотом, ходили на цыпочках, и только изредка Корчагина спрашивала Петрова, указывая на микрофон:

— А этот колдун-то слышит нас там?.. Мы не тихо говорим, я-то громче не буду... Вот, может, Варвара хочет погромче?

Но Массалитинова, сосредоточенная и величественная в своей роли, только молча качала головой, шепча про себя текст. И если Петров говорил: «Хорошо!» — целуя им руки, то Массалитинова с широкой улыбкой на своем на редкость характерном и обаятельном лице говорила, протянув руки к микрофону:

— Ух! Синхрончик, дорогой! Спасибо!

Если же сцена не удавалась, ворчала, грозя кулаком:

— У!У! Проклятый синхрон!.., — чем приводила Владимира Михайловича в неописуемый восторг...

На Венецианском фестивале, куда В. Петров возил картину, было отмечено, что ансамбль исполнителей вызывает восхищение, о чем нам, совершенно счастливый, и сообщил из Венеции Петров.

Но поначалу отдельные сцены, которые Петров ставил, как нам казалось, не по Островскому, не в духе Малого театра, который был и оставался хранителем традиций исполнения великого русского драматурга, нам не нравились. Особенно мы тревожились, когда замечали, что Владимир Михайлович не только сокращает текст, но и переставляет куски.

Было над чем задуматься...

Две мелодичные песенки, которые я пел в «Грозе», были взяты из фольклорного сборника и мною интерпретировались на современный манер. Слова Кудряша:

Ходил, гулял в полночь глухую
Я по кладбищу завсегда,—

«Петр I». Рабочий момент. Петр I — Н. Симонов, Меншиков — М. Жаров, В. М. Петров

очень хорошо контрастировали с настроением после любовного свидания, когда утомленные и счастливые после гулянки Кудряш и Варвара лениво расходятся по домам... Это, пожалуй...

— Это не пожалуй, а просто хорошо! И совсем не нарушает «твои традиции» дома Островского, а помогает раскрытию вашей пары и сообщает очень верное настроение всему свиданию в овраге. Разве это не так?— улыбаясь, допрашивал меня Петров.

— Теоретически так,— умничал я,— но посмотрим, как это будет, когда снимем перенесенную вами в другое место сцену с Борисом?

— А ты поменьше копайся и не будь «самоедом»! Твоя сила, за что я тебя и люблю,— это непосредственность, с которой ты можешь прыгнуть с самолета, и глубокая вера в то, что это так именно и нужно.

То, что предлагал Владимир Михайлович, само по себе не всегда казалось мне убедительным, но он так умел рассказать о своем замысле — в этом и были его сила и покоряющее обаяние,— что ты действительно начинал верить, что сцена строится хорошо. При этом я никогда не слышал, чтобы он кричал на кого-нибудь, или раздраженно приказывал, или, боже упаси, ругался.

Нет, он очень тихо, мягким и приятным голосом, взяв тебя за руку, старался внушить свою мысль, и — странное дело — люди соглашались с ним, хотя и не всегда до этого собирались следовать его совету.

Сцена Бориса и Кудряша была перенесена режиссером из оврага в дом Дикого. Там, развалясь на койке и бренча на гитаре, Кудряш подтрунивает над Борисом.

И вот тут-то я понял всю прелесть этой «пересадки» из оврага в комнату. «В овраге им было бы не до подтрунивания — там украденная любовь до первых петухов»,— пояснил свой замысел Петров.

А в комнате обстановка интимнее, доверительнее, и разговор становится бойкий, озорной. Гитара давала мне возможность акцентировать слова, а сделанное в паузе глиссандо придавало тексту игривый смысл — собирались ведь на свидание в овраг. Надо отдать должное Михаилу Цареву — трудную и неблагодарную роль Бориса он сыграл точно и интересно. В этом тоже сказалось несомненное влияние Петрова.

На первую репетицию Царев, конечно, пришел совершенно несобранным.

— Не знаю, Володя (они были на ты, когда-то вместе работали в Александринке), не знаю, как играть эту размазню — стилизуй!

Они уединились вдвоем, и долго было слышно, как бушевал Царев, он декламировал, что-то доказывая, потом наступила тишина — мы поняли, что заговорил Петров, а потом они вышли оба умиленные. Репетиция прошла очень интересно. Царев был замечателен в дуэте с Аллой Тарасовой, которая, несмотря на сильно сокращенный текст роли, сумела создать превосходный образ Катерины. Это была триумфальная победа актрисы.

Снимаясь потом в «Петре I», мы с ней всегда вспоминали «Грозу», где работалось особенно легко и радостно.

●

Вскоре Владимир Петров прислал мне письмо, в котором просил освободить нужный для него вечер — он приедет в Москву, чтобы со мной поговорить о Меншикове. (О том, что Петров ставит «Петра I», уже было известно из газет.)

Я пришел на свидание после спектакля. На Балчуге в холодном ресторане, где-то на самом верху, Петров познакомил меня с А. Н. Толстым.

Очень полный и, как мне показалось, важный, длинноволосый, Толстой казался несколько утомленным, и только умные и ясные его глаза, пристально смотревшие через толстые стекла очков, говорили, что он на самом деле полон сил и энергии.

Толстой был очень ласков, трогательно хвалил меня за Кудряша и, мотнув головой в сторону Петрова, сказал:

— Я вот ему говорю, чтобы он и не искал никого другого на Меншикова. Мне кажется, я вижу верно. А, Володя? Ты что же молчишь, аль окосел?

«Петр I». Меншиков — М. Жаров

— Нельзя хвалить, а то заважничает.

— А ты хвали, если заслуживает, ему будет легче работать!

Вот эти слова из большого и очень нужного разговора я запомнил точно. Мне никогда не приходилось слышать такую ясную и простую истину.

Налив мне большую рюмку и ткнув в меня пальцем, что означало: «За твое здоровье»,— Толстой молча и со вкусом выпил такую же. Разговор о Петре в тот вечер был очень интересный и полезный для меня. Толстой говорил много и увлекательно. Петров молчал, слушал и лишь изредка доставал какие-то листочки и, что-то записав, прятал их обратно в брючный карман, как пьяные купцы прячут в карман смятые деньги.

Практически эта встреча была только знакомством, смотринами — Толстой «прикидывал» меня на Меншикова. Сценарий не был еще закончен. Пробы, вернее предварительный отбор, производились только с кандидатами на роль Петра. Было уже заснято много актеров, а Н. Симонов еще не был утвержден. В. Петров посоветовал «мне выучить наизусть» роман, а Толстой указал дополнительную литературу и даже обещал — «если все будет хорошо» — кое-что мне из нее подарить, и мы расстались.

Как дальше пойдут дела, я не знал — будут ли меня пробовать или же, по рекомендации Толстого, просто заключат со мной договор? Но вот наконец получаю долгожданную официальную телеграмму, в которой мне предлагают приехать для переговоров о Меншикове и для пробы на эту роль.

Как забилось тогда мое сердце, знают только актеры. Ах, как застучало ретивое, когда я опять вошел в уже столь знакомый и родной мне кабинет Владимира Михайловича Петрова.

Теперь на стенах у него висели не эскизы «Грозы», а портреты Петра I. Их было очень много, и все разные, все непохожие один на другой, хотя что-то общее их все же объединяло — по-моему, усы.

Вокруг кабинета Петрова расположились комнаты группы. Количество комнат и состав группы говорили, что такой по масштабу картины на студии еще не было. Комнаты были заполнены всевозможными книгами, рисунками, эскизами художников, подлинными вещами петровской эпохи и орденами, взятыми из музеев.

Все были заняты, и тем не менее меня встретили как старого друга. Со многими я ведь работал еще на «Грозе»...

Петров закурил свою любимую «Тройку» (но не предложил мне, в чем я тут же усмотрел плохую примету) и, сидя за заваленным всевозможными книгами столом, как бы извиняясь, сказал:

— Надо будет пробу сделать для художественного совета. Просят. (Вот она, примета-то!) Да, я думаю, и тебе будет интересно поискать грим. А? Что ты скажешь?

«Ага,— снова пронеслось у меня в голове,— понимаю, это он золотит пилюлю... Проба... Знаю, что это будет за проба... Так, значит, Толстой зря обещал мне роль без пробы. Видимо, кого-то еще хотят пригласить». Но я, очень мило улыбнувшись (уже стал привыкать к кинематографическому этикету), поспешно сказал:

— Да, да, конечно, мне очень интересно поискать грим, очень! Я пойду к гримеру, поищу — глядишь и найду!

Но Петров, этот видавший виды человек, хитро заулыбался и, на этот раз протянув мне пачку «Тройки», сказал:

— Ходить тебе не надо, отдохни! Покури! Вот сейчас придет Анджан, и мы все обсудим, проверим, прикинем!

— А портреты Меншикова есть?— спросил я.

— Мало, да и то немецкие, для второй серии, когда он был уже важная шишка, сановник. А в первой серии он ведь пирогами торговал, с таких портреты не писали. Придется думать, обговаривать, искать самим!

Пришел Антон Анджан, лучший художник по портретным гримам, какого я знал, и вот тут-то и выяснилось, что, кроме дежурного мольеровского парика для пробы на роли сенаторов, у него в распоряжении ничего нет. У костюмеров тоже было не больше — несколько дежурных костюмов: французский — для двора и военный — для генералов. Тут меня прорвало, и я разразился обличительным монологом:

— Я всегда был противником возмутительной системы проб! Актера приглашают на большую работу и, не продумав, в наспех подобранных, отдаленно похожих костюмах, в случайных париках и наклейках делают скоропалительные пробы, которые часто решают, будет ли актер играть роль или нет. Это черт знает что! И при этом еще клянутся Станиславским!

— Молодец! — сказал Петров.— Судя по экспрессии монолога, тебя, может быть, на Петра лучше было бы попробовать?

Собравшиеся помощники и консультанты, посоветовавшись с Петровым, решили, что раз на меня ничего не лезет — все было мало и узко, за исключением одного французского камзола,— надо снять меня во французском парике.

— Кстати, и посмотрим, как ты в нем будешь выглядеть для второй серии,— поставил точку Петров, и я пошел гримироваться.

Грим у меня был несложный: положив тон, Анджан надел на меня серый (белый волос с сединой), очень высокий и пышный мольеровский парик. Я взглянул в зеркало и тут же понял, что этот ужасный парик мне противопоказан. Парик с его буклями и завитушками при моем русском, широком носе, круглом подбородке подходил ко мне так же, как корове седло. Вольтер из меня не получился. Тем не менее пробу сделали, снимали наспех, без Петрова: крупный план в профиль и анфас, с улыбкой и без. Я уехал опечаленный.

Прошла неделя — ни ответа, ни привета... Все! Значит, провалили нарочно, иначе почему же молчание? И я отправляю, как мне кажется, ни к чему не обязывающую дипломатическую телеграмму: «Хочу смотреть пробу свободен завтра».

Мне отвечают: «Приезжайте».

И никаких обязывающих намеков...

Войдя в группу, я понял, что все рухнуло. Обычно милые и такие разговорчивые ребята и девушки при моем появлении изменились — одни полезли куда-то под стол, поднимать то, чего не роняли, другие, уткнувшись носом в книгу, с преувеличенной старательностью ее разглядывали. Я, глядя на их затылки, попытался бодро сказать: «Здравствуйте!», но, получив в ответ легкое бормотание, не задерживаясь, прошел в кабинет Петрова.

М. Жаров и Н. Симонов
в перерыве между съемками

— Владимир Михайлович просил подождать. Если хочешь, сходи в буфет, подкрепись!— не здороваясь и не поднимая головы от сценария, как-то ехидно, как мне показалось, сказал всегда улыбающийся, с чересчур благополучным лицом Коля Лещенко. Он был вторым режиссером и одним из соавторов сценария «Петра I».

— Спасибо, я сыт!— сухо ответил я, хотя мне ужасно хотелось с ним поговорить.

После длительного молчания и двух сигарет, выкуренных залпом для бодрости, я, напустив на себя этакую развязность, все же начал разговор самым независимым тоном:

— Ну, как?.. Смотрели мою пробу?

Он молча дочитал страницу до конца, перевернул ее, потянулся и, зевнув во всю пасть, ответил:

— Да! Кажется... — и опять начал читать.

— Ну и как?— уже грубо и настойчиво спросил я. Меня злили и его поза и безразличие, с которым он мне отвечал.

— Увидишь сам!— отмахнулся он от меня, а затем, подвинув чужую пачку сигарет «Тройка», промямлил: — Кури!— и вышел из кабинета. Сколько горечи я испытал, сколько слез от обиды я мог бы пролить в эту несчастную и такую, казалось, позорную для меня минуту, если бы в это время не вошел Владимир Михайлович, а вместе с ним очень милая и очень красивая Алла Тарасова. Он что-то рассказывал ей, и они оба весело хохотали.

— Батюшки! Да это Миша! Вот не узнала!— воскликнула Тарасова. — Почему такой грустный? — И, не дожидаясь ответа, продолжала: — Как я рада! Когда вы уезжаете? Сегодня... Да?.. «Стрелой»? Да?.. Значит, вместе? Терпеть не могу ездить одна!.. Значит, до вечера?.. Как я рада, что опять будем сниматься вместе... Ну, за ужином поговорим. Вы где? Ах, в «Европейской», а я в «Астории»... Пока!

Прощебетав все восторженно, одним духом, она ушла, счастливая и обаятельная.

Петров, проводив ее, сел за стол. И, как всегда закурив «Тройку» и выпуская клубы дыма, небрежно спросил:

— Как ехал? «Стрелой»? Выспался? Да?

Опять во мне поднялась тоска, и я зло ответил:

— Ехал хорошо, спал еще лучше!

Повисло молчание.

— Хочешь смотреть пробу?— вдруг резко спросил Петров.

— Да! — почти крикнул я от тоски и боли.

— Пойдем!

И мы пошли, но не группой, как обычно бывает при хорошей пробе, а вдвоем, медленно и молча.

Пока мы пересекали двор, я почувствовал, что буквально вся студия жила подготовкой к «Петру». Мы проходили мимо групп статистов, одетых в костюмы бояр и солдат, делались пробные съемки для пленки, света, определения фактуры материала. Командовал всем главный художник Николай Суворов, мой друг, который на этот раз тоже не обратил на меня никакого внимания.

Мне ужасно хотелось поговорить с Петровым, услышать слова, пусть горькие, но человеческие, слова друга, который мне объяснил бы, что же произошло, но... то Петров останавливался и делал какие-то указания, то его останавливали, спрашивая что-то.

«Путь Христа на Голгофу был легче, чем мой,— думал я, направляясь к просмотровому залу, месту, где уже кто-то решил мою судьбу. — Ну, хорошо, ладно же. Художественный совет меня забраковал... конечно, в этом парике я был плох, но почему же холодно произнесенное «нет!» так меня терзает? Не потому ли, что до сих пор мне такого «нет» не говорили, и стало обидно? Да, мне очень обидно, что они не поверили не только мне, но и Толстому, этому большому художнику, оценившему меня, уверовавшему в меня. Теперь я хочу понять, кто же прав? И почему мой дорогой режиссер, которому я бесконечно верю, почему же Петров так зловеще молчит?»

Когда мы сели, я, собравшись с духом, вдруг совершенно чужим голосом спросил Владимира Михайловича:

— Художественный совет, конечно, пробу смотрел?

— Да.

— И, конечно, сказали «нет»?

— Сказали.

В зале потух свет, и на экране, во всю его длину и ширину, появилось лицо... Нет!.. Лицом «это» назвать было нельзя — появилось «нечто» — крупное, круглое, с дырочками, которое высовывалось из чего-то, что напоминало куст!.. Ужас!.. То, что я увидел на экране, было похоже... нет, не берусь описывать: это было что-то неприличное, от чего мне стало стыдно и страшно. Я опустил голову, закрыл глаза руками и тихо попросил не продолжать показ дальше.

Я подумал, что сниматься не только в роли Меншикова, но и ни в какой другой больше никогда не буду.

— Владимир Михайлович! Вы можете сделать мне последнее одолжение?

— Да, какое?

— Отдайте мне эту пробу, чтобы никто никогда не смог увидеть ее. Хорошо?

— Хорошо!

Я вздохнул, и слезы закапали сами собой на мой галстук.

Тогда Петров с какой-то нежностью, совершенно для него не свойственной, положил мне руку на колени и очень ласково сказал:

— Ну, что же ты так расстраиваешься? Ну, действительно, этот парик тебе не идет, он тебя не украшает — не к лицу! Ну и что?.. На, возьми этот ролик, но береги, будешь детям показывать, чтобы знали, что и на «старуху бывает проруха»! А хочешь, сожги его, уничтожь! — сказал он проникновенно, видя, что перспектива показывать ролик моим детям меня не вдохновила.

— А... Толстой видел?

— Да, видел.

— Боже, какой ужас! Что же он сказал!

— Хочешь знать?

— Да! Да! Да!

И тут Петров мне рассказал, как Толстой сначала молча смотрел, потом попросил показать ролик еще раз и вдруг начал дико хохотать:

— Нет! Вы только посмотрите: ведь это же великолепно. Какой предметный урок! А?.. Вот что получается с русской головой, если на нее напялить французский парик! А ведь пялили и ходили! Смешно!

— Так и сказал?

— Да! Лицо-то, говорит, конфликтует с буклями и в знак протеста вываливается из парика!

— А потом, наверное, сделал «гы, гы, гы»?

— Сделал!

— Ну и что же решили? — робко спросил я, хватаясь за соломинку вдруг откуда-то появившейся надежды.

— Отхохотавшись, он сказал: дайте ему сценарий и пусть работает.

— Как работает? Значит?.. Я буду?.. — И я замер.

— Значит, ты будешь сниматься в роли Меншикова.

— А как же художественный совет?

— Художественный совет капитулировал. Толстой и я взяли над тобой шефство.

Я уткнулся в платок, чтобы никто не видел, что и драгуны тоже плачут.

— Зачем же вы меня так мучили, это безжалостно! — упрекнул я Петрова.

— А ты что же хочешь, без мук и трудностей? Пришел, увидел, победил? Нет, брат, так не бывает! Иди сейчас же к Анджану и начинайте работать над гримом по-настоящему. Ищите что-нибудь от Петра — фавориты всегда подражают начальству. Потом сговорись с Лещенко, надо начинать тренировки на лошади, ведь Меншиков — драгун! Работы будет много, только успевай поворачиваться!

И чем больше он находил трудностей, которые меня ожидали, чем больше намечалось препятствий, которые мне ставила роль, тем больше ликовала моя душа. Она пела потому, что мир, на который я смотрел до этой минуты через черные очки, оказался не такой уж мрачный. И отнюдь не без добрых людей; помню, в этот миг я ощутил прилив огромной благодарности и любви и к Владимиру Михайловичу Петрову и к Алексею Николаевичу Толстому.

Да, это они, Толстой и Петров, воскресили во мне веру в мои силы, вернули мне радость творчества, без которой не может жить и ра-

ботать актер. Они излечили меня от травмы, от тяжкого потрясения.

Искали мы грим кропотливо и старательно, хотя, казалось, все так просто — никаких сложных наклеек, бород — усики молодого человека, немножечко пудры — вот и все! Нет! Все, да не все! А почему он — «рыжий дьявол», да еще к тому же и с «огненными глазами»? Как этого добиться?

Петров вручил мне книжку, которую перед своим отъездом в Карлсбад (теперь Карловы Вары) Толстой просил передать мне — как подарок.

Так вот, я прочитал в ней, что один иностранный дипломат на ассамблее у Меншикова очень назойливо приставал к Петру с каким-то вопросом. Петр не хотел отвечать ему и сказал Меншикову: «Не надо его здесь, на ассамблее, задерживать!» И Меншиков, выполняя волю царя, деликатно спустил чрезмерно любопытного дипломата с лестницы. И вот дипломат, описывая в своих воспоминаниях этот случай, писал, что «Меншиков, этот рыжий дьявол, с огненными глазами, меня толкнул».

Я рассказал об этом Владимиру Михайловичу.

— Да, знаю, читал.

— Так вот я не понимаю, мин херц, почему он его назвал рыжим да еще с «огненными глазами»?

— А это уж спроси у графа, когда он вернется.

Позже, когда Толстой приехал, я ему задал тот же вопрос:

— Почему дипломат написал в мемуарах, что Меншиков «рыжий дьявол» да еще с «огненными глазами»?

Толстой захмыкал и, сунув в рот трубку, сказал:

— Можно себе представить, как Меншиков «выпроводил» дипломата с лестницы, если он показался ему «рыжим» да еще с «огненными глазами». Представляешь, что там было?

— Но почему же «дьявол»? — не унимался я.

— Ну а дьяволом он его обругал, когда, сидя внизу на площадке, почесывал задницу!

На первых фото я был похож на недоразвитого цыпленка. Пришлось осторожно, меняя деталь за деталью, уравновешивать прическу с бровями, брови с усами, а все вместе с лицом и костюмом, пока все не сказали, в том числе и члены художественного совета: «Да, вот теперь хорошо — кажется, нашли!» (Это члены совета добавили: «кажется»!)

●

Снимали натуру под Ленинградом. В Озерках между двумя холмами были построены крепостные ворота, башня и стены города Нарвы. Если смотреть на съемочную площадку с террасы дачи, где мы отдыхали, обедали и где всегда стоял кипящий самовар, то вид был необыкновенно живописный.

Здесь я должен сделать маленькое отступление для того, чтобы понятно стало, почему Петров так быстро работал на этой натуре и почему люди работали с ним не за страх, а за совесть, не считаясь ни со временем, ни с усталостью? И почему, наконец, все сцены так хорошо нам всем удавались?

На первой же репетиции Петров понял элементарную истину, что если людей не обеспечить нормальной едой и отдыхом, то ни за качество работы, ни за план съемок он отвечать не сможет. Это было им твердо и безапелляционно заявлено на вечерней пятиминутке! Истина примитивная, но часто режиссеры ее игнорируют: «Нас, художников, это не касается, есть на то дирекция». А вот Петрова это касалось. Владимир Михайлович счастливо сочетал в себе требовательного художника, умного администратора и сердечного человека — я не знал в группе человека, который бы его боялся, но стоило ему что-нибудь приказать — все выполнялось молниеносно! Его любили и уважали. Он был человеком огромного трудолюбия, любил «работяг» и ненавидел людей, которые говорили: «У нас, знаете ли, в кино принято напускать туману, что все сложно, а на самом деле...» — таких «работничков» он каким-то чутьем определял сразу, и... им с Петровым становилось «скушно» работать. Он заставлял лазить и проверять каждый выступ и каждую

Программка, выпущенная к премьере первой серии «Петра I» в США

щель в декорации. Он всех заставлял работать, и как работать!

Здесь я постараюсь рассказать только об одной съемке в Озерках, на мой взгляд, достаточно характерной.

Итак, если смотреть с высокого партикабля, на котором вместе с оператором Гордановым стоял Петров, то картина открывалась такая.

Слева, на фоне воды, высилась шведская осажденная крепость. На зубчатых стенах ходили солдаты, пушкари изредка производили выстрел из крепостного орудия, и «чугунное ядро», пролетев метров двадцать, «хлюпалось» среди наступавших петровских пехотинцев, расстраивая их ряды. Через глубокий ров был перекинут цепной мост, на котором, заслонив узкий проход, стояли шведские солдаты, защищая вход в город. Съемки шли у ворот крепости. Снимали шведов, готовившихся отразить атаку драгун. А справа, за холмистыми дюнами, спрятаны были драгуны Меншикова. Сейчас они отдыхали и были заняты своими делами: кто лежал прямо на песке, задрав кверху натруженные ноги, кто читал «Комсомольскую правду» (солдаты-то были молодые) или другую газету, а кто просто покуривал, весело чему-то смеясь. Жизнь шла, как на настоящем биваке.

Лошади, собранные вместе, обмахивались хвостами, отгоняли оводов, слетавшихся со всего взморья. Тут же на холмах и деревьях

сидели ребята, пуская от восторга слюну, и наблюдали «настоящий петровский бой».

Но вот пришли гонцы с площадки от режиссера и сообщили, что после перерыва начнут снимать атаку драгун.

— Владимир Михайлович просит, чтобы вы, Михаил Иванович, проверили свою лошадь и не сели бы на вороную, как вчера в горячке, вместо своей серой!

Небо для съемок роскошное. По лазурно-голубой глади плывут белые барашки облаков.

— Это я для тебя специально заказал,— кричит Петров оператору Вячеславу Гордынову, толстому, симпатичному и на редкость обаятельному увальню.

— Смотри — боковое солнце освещает дорогу к крепости, и ветерок помогает, видишь, как развевается флаг на башне! Красота! Снимай!

Операторы заторопились. Наконец все на местах.

Раздалась команда:

— Мотор! Начали!

Драгуны в боевой готовности, кони сопят, перебирая ногами.

Серый красавец, на котором сидел Меншиков, заржал. Светлейший, ласково похлопав коня по шее, поднялся на стременах. Стало тихо.

И вдруг истошно:

— Солдаты! В крепости вино и бабы! Даю три дня на разгул! Вперед! За мной! Ура!

Прозвучал сигнал горна, и драгуны, обогнув холм и вынув сабли, вышли на оперативный простор. С криками: «Ура! Ура! Ура!» — рванулась красномундирная лавина по прямой — к перекидному мосту.

Крепость ответила залпом, и круглые, как футбольные мячи, ядра с зажженными фитилями, шипя и вертясь, стали плюхаться и шлепаться среди всадников Меншикова, не причиняя, впрочем, им особого беспокойства.

Меншиков, поймав летящее прямо в него ядро, лихо развернулся и с ходу бросил его назад, на мост, в группу шведов. Ядро зашипело, с сердитым гулом закрутилось, как волчок, и, перескочив через край моста, утонуло во рву. Шведы, прячась от снарядов, сломали строй, и Меншиков первым стремительно врезался в неприятельскую пехоту, охранявшую ворота.

Возбужденный, с «огненными» глазами, «рыжий дьявол» опять поднялся на стременах и, охрипшим голосом крикнув: «Ура! Вперед!» — дал шпоры... Но лошадь, сделав рывок, споткнулась о бревно, всадник вылетел из седла и, перекинувшись через голову лошади, ударился о крепостную стену.

Дали отбой. Съемка прекратилась. Ко мне, лежавшему в позе поверженного, подбежали дежурные врачи. К счастью, все обошлось более чем благополучно. Я отделался легкой травмой, ушиб был незначительным, больше пострадала крепостная стена: от моего удара гранитные плиты, которые были искусно нарисованы на холсте, прорвались, тело мое таким образом «самортизировалось», и я тихо откатился в кучу опилок, выкрашенных под цвет травы.

Испуганный Петров тихо, но беспокойно спросил у врача:

— Ну, как?

— Ох! Ох! — простонал я, наблюдая за ним одним глазом.

— Да вот... — развел руками врач.

— Что вот?.. Сниматься не сможет?

— Думаю, что...

— Сможет, сможет! — пропищал я.

— Значит, жив! — закричал Петров.— Ну, слава богу!

— А как же! — еще громче закричал я. И, отхлебнув из фляжки врача глоток особого «КС», уже важно ответил: — Вот полечимся — и в атаку.

Петров схватил меня в охапку и начал тискать и мять.

— Значит, еще дублик сделаешь?

— Сделаю, сделаю! Только отдай мою фляжку! — закричал я истошно, видя, как Петров, лихо закинув голову, допивает до конца мое армянское «особое» лекарство.

— Не переживай! Премия за блестящую атаку на крепость за мной. Особенно было

эффектно, как ты разделался с ядром — поймал, развернулся и швырнул — лучший дубль. Толстой даже крякнул от удовольствия!

— Как Толстой? Он ведь в Карлсбаде?

— Был, а сегодня приехал, и прямо на съемку!

— Атаку видел?

— Доволен очень! Хвалил тебя!

— Так зачем же снимать, если хорошо?

— Не ворчи, старик! Надо застраховаться! Посмотрим, сравним, отберем!

Мы съехались опять за холм, на исходный рубеж, и приготовились.

Раздался сигнал горна:

— Тра-та-та, та-та-та! Приготовиться к атаке!..

Я увидел в толпе гостей Людмилу Ильиничну и Алексея Николаевича Толстых, сделал им салют рукой и... начал атаку!

●

...Отчетливо помню, как снимали другую сцену.

Меншиков просыпается после ассамблеи. Голова болит — много выпито!

Вылезая из-за полога кровати, хмуро орет: «Катя! Квасу!»

Вбегает Петр, он в руках держит мундир из гнилого сукна, которое поставляет на армию Меншиков. «Вор!» — кричит царь в гневе и, подбегая, бьет Меншикова.

Николай Симонов — артист серьезный, играет роли трагические, шутить не любит!

И если в сценарии написано: «Петр бьет Меншикова», то можно не сомневаться — выдаст все, что положено.

Я нервничать начал уже с утра. Хожу рассеянный, все из рук валится.

— Ты что? — спрашивает Петров.

— Да вот, думаю о сцене.

— Молодец! Ну, и что же ты придумал?

— Не надо битье снимать одним куском, как написано в сценарии.

— Почему не надо? Что же ты молчишь — почему?

И, как моряк, который, глядя на темный горизонт, говорит: «Не нравится мне что-то эта туча»,— так и я, указывая на сидевшего в углу Симонова, произнес шепотом:

— Не нравится мне сегодня что-то Симонов, уж слишком старательно готовится он к нашей сцене; зачем-то часто выходит, разглаживая усы, начинает тяжело дышать, а то губами причмокивает, как будто закусывает. А? Зачем это?

— Молодец! Сцена тяжелая... Он и готовится...

— Меня бить готовится! — подхватил я сокрушенно.— Да?

— А ты сценарий читал?

— Читал!

— Значит забыл: там ясно сказано: «Разъяренный Петр бьет...» Ты жалование получаешь? Так терпи!

— Гм! Терпи! Это хорошо сказать... терпи!

Как известно, бить в кино нарочно нельзя — надо ударить либо по-настоящему, если снимают крупно и одним куском, либо монтажно, в сочетании со звуком, то есть разбить сцену на несколько кусков: замах — кулак у лица — звук удара — человек падает... Так вот, после предложения Петрова «терпеть», я категорически заявил:

— Нет. Раз Симонов усами шевелит, значит темперамент нагоняет, значит... убьет! Ей-богу, убьет!

— Что же ты предлагаешь?

— Снимать монтажно — из трех кусков: в первом Петр хватает меня, трясет, бросает из кадра. Во втором — от его броска я влетаю в кадр, ударяюсь о стенку, он меня опять трясет и опять бросает за кадр. В третьем куске — я лечу за полог кровати, Симонов подбегает, хватает меня за пологом (аппарат меня не видит) и начинает бить как и сколько ему угодно — я подставлю ему подушечку! А так — убьет!

В Петрове проснулся человек!

Он прорепетировал сцену и, убедившись, что монтажные куски дают нужную стремительность — трепка получается значительней, — согласился. Так и сняли!

Петров не был упрям — если предложенное удовлетворяло его, он соглашался, но если артист упрямился или делал вид, что не по-

нимает, то тут Петров бывал безжалостен: он передразнивал актера, намеренно коверкал его интонацию, зло пародировал сыгранное.

Я однажды спросил его:

— Зачем вы это делаете? Зачем вы актера злите, раздражаете — вот он сейчас ушел и в гневе будет вышагивать по коридору!

— Пусть этот гнев он для съемки побережет, скажи ему, а то когда надо гневаться, он себе под нос что-то бормочет — не расшевелишь! Так во гневе, говоришь? Это хорошо! Съемка! Зовите царя!

За время работы мы с Петровым подружились, понимали друг друга с полуслова. Он был со мной предельно откровенен, и я часто помогал ему сглаживать многие острые углы, которые возникали в таком сложном и многолюдном коллективе крупных и ярких индивидуальностей, каким был коллектив на «Петре».

Я часто бывал у него в доме, где много говорили и о кино и о театре,— Владимир Михайлович много работал в Александринке, прекрасно знал режиссеров и особенно актеров этого театра и любил их, несмотря на все их недостатки.

Его жена, очаровательная Кетованна Георгиевна, умела создавать непринужденную атмосферу — было уютно и никогда не скучно. Мы с ней очень дружили.

Первая серия «Петра I» стала огромной удачей советского кино. Залы были переполнены. Критика хвалила картину много и щедро.

А когда был опубликован список награжденных орденами работников кинематографии, в том числе и участников картины «Петр I», на студии состоялся митинг. Товарищи сердечно приветствовали нас. Помню, я с большим трудом нашел в тот день момент, когда мы с Владимиром Михайловичем остались вдвоем: мы долго смотрели друг на друга увлажненными глазами, качая при этом руками, как делают дети.

— Спасибо, мин херц! — наконец сказал я тихо и заплакал.

— Спасибо и тебе, дорогой мой! — И, обняв, Петров горячо поцеловал меня.

Сквозь призму жанра

С. Фрейлих

4. Трагикомедия

Когда вышел фильм «Листопад», его встретили гораздо прохладнее, чем, например, фильм «Твой современник». Эти фильмы настолько различны по жанру, настолько различен в них образ действий героев, что не сразу придет в голову, что основная ситуация, а также суть, мотивы и цель действий героев в чем-то совпадают. Ведь в каждой из этих картин герой оказывается перед выбором: согласиться с неправильной организацией производства или вмешаться, изменить существующее положение вещей и этим взять на себя ответственность за возможные последствия такого решения.

Действия директора проектного института Губанова и молодого технолога винзавода Нико различны по масштабу, значению, но одинаковы по сути: оба вступают в борьбу, которая не сулит им прямых выгод, но иначе поступить они не могли.

Как видим, в совершенно разных людях в критический момент проявляется одна и та же нравственная натура. Ее положительность в публицистическом романе «Твой современник» безусловна, герой здесь — сформировавшийся человек, его мужество очевидно, мотивы поступков объясняются с определенностью декларации. В трагикомическом фильме «Листопад» герой показан в переломный период, его человеческий потенциал еще скрыт не только от нас, но и он сам еще не знает себя, и каждый раз сам себя проверяет (и тогда, когда решается идти против директора, и тогда, когда на пути к девушке, которая ему нравилась, не испугался караулившего у ее подъезда ревнивого верзилы.) Его мужество скрыто в слабом на вид человеке, смешном,

---

Окончание. Начало см. «ИК», 1972, № 1.

и потому проявляется неожиданно. Как Дон-Кихот, Нико не знает страха, потому что не думает об опасности.

По глубокой сути своей, Нико — герой трагикомический. По законам этого жанра надо судить и его поступки и манеру, в которой грузинский режиссер Отар Иоселиани поставил свою картину. Но как раз вокруг трагикомедии чаще всего и возникают споры, причем превратные суждения здесь не единичный случай — нам часто кажется, что художник издевается над тем, что нам дорого, между тем как дело совсем в другом: в произведениях этого жанра идеал художника не обнажен, положительное скрыто в смешном. Трагикомедия до сих пор мало изучена в киноведении, да и в практике нашего кино этот жанр не занимал заметного места, в последние же годы наибольшие удачи в этой области знает у нас грузинское кино.

Что же такое трагикомедия, как изображается в ней человек?

Связь трагического и смешного на экране осуществляется в соответствии с реальными отношениями между людьми в самой жизни, где возвышенное, трагическое и комическое могут существовать рядом и не изолированно друг от друга. В драматургии никто так, пожалуй, не был чуток к этому, как Шекспир,— рядом с трагическим героем у него всегда появляются смешные фигуры. Трагик давал зрителю возможность отдохнуть, регулировал самоощущение зрителя во время спектакля; и это была не только уловка опытного драматурга (у ремесленника мы обнаружили бы здесь только точный расчет на успех у зрителя, жаждущего развлечения), но хорошее знание человеческой натуры и понимание законов жизни, всегда многосложной, всегда по самой сути своей и глубоко трагической и разнообразно смешной. В таких случаях смешное возникает не для отдыха, не как перерыв в развитии серьезного действия, а как звено в цепи жизненных событий, как способ неожиданного перехода в другие, более глубокие пласты жизни, обнаруживаемые в разнообразных проявлениях человеческих характеров.

Однако появление смешного рядом с трагическим само по себе еще не есть трагикомедия. Например, в шолоховском «Тихом Доне», в этом романе-трагедии, немало сцен чисто комического свойства, однако они не меняют сути самого повествования, они лишь о к р а ш и в а ю т основной ход действия, подчиненного раскрытию трагической судьбы Григория Мелехова. У Шолохова же в «Поднятой целине» есть комическая фигура Щукаря, фигура эпизодическая, и она тоже окрашивает повествование, но не определяет его характер. Нагульнов — фигура трагическая, в нем возвышенное проявляется сплошь и рядом в смешной форме, проявляется в поступках, вызывающих у нас сочувственный смех. Поставь Шолохов фигуру Нагульнова в центр повествования, перед нами оказался бы трагикомический роман. Но это не произошло и не могло произойти, потому что сам замысел этого эпического романа мог быть осуществлен только в композиции с фигурой Давыдова в центре.

В трагикомедии трагическое и смешное не просто оказываются рядом (когда они просто оказываются рядом, в итоге всегда превалирует что-либо одно — либо смешное, либо трагическое, в зависимости от того, что же все-таки перед нами — комедия или трагедия), а вступают в более сложное диалектическое взаимодействие.

В трагикомедии трагическое и смешное переходят друг в друга, меняются местами и, более того, осуществляются друг через друга.

Трагикомедия сталкивает трагическое и смешное не только как противоположности, она обнаруживает единство этих противоположностей. Это единство заключается в том, что и смешное и трагическое возникают в результате нарушения первичной связи формы и содержания, в результате нарушения логики поступков, в результате сдвига связи между мотивами действия и целью. При этом отличие трагикомедии, скажем, от трагедии, где появляются комические фигуры и сцены, но появляются, как отступление от основного действия, или от комедии, где в отдельные моменты действие может приобретать весьма

серьезный и даже трагический оборот, в том и состоит, что сдвиг здесь может происходить в о б е стороны. Трагическое и смешное здесь равноценны, единство их противоположности наглядно — действие заставляет героя делать сакраментальный шаг от великого к смешному и от смешного к великому, чем обнаруживается существо его характера.

В трагикомедии диалектика смешного и серьезного, их взаимозависимость, их переходы друг от друга осуществляются через п а р о д и ю. Пародия — механизм трагикомедии. Смешное не пассивно рядом с серьезным, оно его пародирует. Серьезное возникает как пародия на смешное.

Вспомним великие трагикомедии —«Дон-Кихот» Сервантеса и картины Чаплина. И Дон-Кихот и Чарли имеют как бы два измерения, отношения между которыми выясняются посредством пародии. То есть, пародия присутствует здесь в структуре самого образа, внутри его, что дает возможность жить внутри образа как бы двум разным началам — образу героя и образу автора. Это оказывается возможным не только в таких картинах, как «Золотая лихорадка», «Огни большого города» и «Новые времена», где Чарли, по существу, это alter ego художника, но и в сатирических картинах «Диктатор» и «Мсье Верду», героями которых являются убийцы. Здесь герой и художник диаметрально противоположны, но принцип «двух измерений» остается тот же. Тот, кто убивает, и тот, кто рассказывает об этом, играются одним и тем же лицом. И в образах злодеев Чаплин сохраняет свое обаяние, в этом особенность воздействия на нас «Диктатора» и «Мсье Верду».

Мсье Верду, как и миллионы таких же клерков, выброшен во время экономического кризиса с работы. Разъезжая по разным городам, он, как Синяя борода, женится, убивает жен и, приобретая их состояние, ищет очередную жертву. У Верду есть семья — жена-инвалид и ребенок, которые, конечно, не подозревают, каким образом их муж и отец добывает, отлучаясь из дома, средства к существованию. Чаплин обличает неразумное устройство буржуазного общества, которое в хаосе кризисов и социальных потрясений превращает нормального человека в авантюриста — в этом «безумном, безумном, безумном мире». (В начале 60-х годов американская действительность с ее поразительными контрастами снова даст тему для трагикомического фильма Стэнли Креймера.) «Мсье Верду» явился продолжением «Диктатора», в нем то же явление увидено как бы снизу. Путь, на который вступил Верду, сатирически пародирует действия сильных мира сего, которые массовыми репрессиями и мировыми бойнями «спасают» буржуазное общество от мирового кризиса. Если исторический фон картины документален (мы видим хронику кризиса— бури на бирже, массовые манифестации, самоубийства банкротов, выступления Гитлера и Муссолини, видим начало второй мировой войны), то сама история клерка дается в сугубо условной манере, свойственной трагикомедии. Верду — фигура трагикомическая. Убийство им каждой очередной жены вызывает у нас не чувство страха и отвращения, а, казалось бы, неуместный в таких ситуациях смех. Каждый эпизод с очередной женитьбой — аттракцион, разработанный в чаплиновской манере выворачивания наизнанку человеческих отношений, причем поведение немолодых «невест» действительно достойно осмеяния. Не следует только думать, что Чаплин таким образом оправдывает их убийства — ни одного убийства мы не видим, подготовка же каждого из них показана так, что не убийство каждый раз изображает Чаплин, а как бы пародию на него, и в этом все дело. Именно поэтому здесь смех не только возможен, но и необходим — такого рода действие обнаруживает в образе второй план — план автора, пародирующего поступки персонажа, издевающегося над ним и этим вызывающего у нас сочувственный смех к нему самому, то есть к автору киноповествования.

«Два измерения» трагикомического образа дают свободу автору в его отношениях с героем, и это имеет решающее значение в развязке фильма, когда автор, оставаясь еще в гриме и костюме героя, тем не менее «выходит»

из образа и уже от собственного имени обращается к зрителю — так завершаются не только «Мсье Верду» и «Диктатор» у Чаплина, но трагикомедия «Генерал делла Ровере» у Росселлини; принципиально так же строится и трагикомедия «Палач» испанского режиссера Л. Берланги.

Фильм «Палач» Берланги как явление жанра заслуживает специального анализа, мы же здесь только отметим, что опыт этого режиссера уходит корнями в испанскую литературу, которая знала не только трагикомический роман «Дон-Кихот», но и трагикомическую драму («Селестина» Фернандо де Рохаса).

В практике нашего отечественного кино жанр трагикомедии не имел развитой традиции. Если русская драматургия достигла высочайших вершин и в области трагедии («Борис Годунов») и в области комедии («Ревизор», «Горе от ума»), то к трагикомедии она долго — почти до Сухово-Кобылина — оставалась равнодушной. На рубеже XVIII — XIX веков, то есть на переломном этапе, когда формировались традиции, и трагедия и комедия раздельно обращались к поэзии.

Все это говорит о том, что развитость того или иного жанра вовсе не является достоинством или недостатком, это скорее известная особенность, которую мы не можем игнорировать, изучая национальные традиции. Например, одним из жанров, на котором формировалось американское кино, является вестерн. Советское же кино вестерн пародировало («Приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, «Зеленый фургон» Г. Габая, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля).

«Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова кубинский кинорежиссер Т. Алеа ставит как драму, а «Дон-Кихота» Сервантеса Григорий Козинцев ставит, не подчеркивая его трагикомизма. Последний случай особенно показателен. Если кто-нибудь и должен был ставить у нас «Дон-Кихота», то, конечно же, Козинцев, натуре которого эксцентрическая комедия (вспомним его фэксовское прошлое) так же близка, как и кинотрагедия (вспомним успех его «Гамлета», после которого он закономерно обратился к «Королю Лиру»); если кто-нибудь из наших актеров и должен был играть Дон-Кихота, то, конечно же, Николай Черкасов, который мог так же талантливо смешить публику (Пат на эстраде, Лошак в кинокомедии «Горячие денечки»), как и внушать ей трагическое переживание (Иван Грозный в эйзенштейновском фильме). Почему же в характере Дон-Кихота мы не почувствовали двух измерений — комического и трагического,— которые придают неповторимую жизненность этому трагическому образу. Думаю, что здесь следует говорить именно о традициях нашего искусства, проявившихся в данной трактовке «Дон-Кихота»; кстати, русского, серьезного, в большей степени гротескового, нежели трагикомического Дон-Кихота хорошо приняли испанцы, хотя они привыкли к тому, что серьезность свою этот герой обнаруживает, смеша нас.

А вот из-за того, что фильм «Золотой теленок» у М. Швейцера оказался не очень смешным, до нас не дошла серьезность замысла Ильфа и Петрова. Попутно заметим: меры смешного и серьезного не удалось, как нам кажется, достичь и Л. Гайдаю в «Двенадцати стульях», но уже по другой, противоположной причине: фильм все время нас смешит, однако содержание авторского замысла, социально очень высокого, он в значительной степени утратил. Великий комбинатор Остап Бендер — великий мещанин. Он гениален и ничтожен одновременно. Диапазон в нем от плюса к минусу грандиозен. В уста человека, жизненная цель которого ничтожна, Ильф и Петров вложили свои самые сокровенные, самые искрометные суждения, которые потом миллионы читателей стали повторять как афоризмы. Что же — Ильф и Петров мирили в своем герое великое и ничтожное? Дело совсем в другом: они могли издеваться над Бендером, лишь «возвеличивая» его, то есть придавая ему обаяние таланта, личной одаренности. Если Дон-Кихот и Чарли делали шаг от смешного к великому, то великий комбинатор Остап Бендер совершает обратный шаг — от великого к смешному. Это не значит, что Бендер был сначала положительный, а потом — ничтожный, смешной. В финале фильма

«Золотой теленок» Бендер в поезде встречается с жизнерадостной группой комсомольцев — сцена должна выразить мысль, что эти молодые люди богаче человека, у которого в чемодане миллион. Такого рода иллюстрация понадобилась потому, что по сути своей образ Остапа Бендера в фильме не трагикомичен. Трагикомедия избегает назидания, орудие ее — гротеск, в данном случае гротеск сатирический. В сцене в вагоне Бендер не побежден, потому что он смешной, а ребята скучные. У Ильфа и Петрова Бендер побеждается... Бендером. Трагикомический герой сам выносит себе приговор, гротеск оказывается троянским конем, с его помощью актер входит в образ героя, давая ему бой на его собственной территории.

М. Швейцер выбрал актера, способного выполнить именно такую задачу — роль великого комбинатора он поручил С. Юрскому, и это говорит о том, что режиссер, в таланте которого мы не сомневаемся, в и д е л Бендера. Но путь к цели режиссеру М. Швейцеру отрезал сценарист М. Швейцер: по трагикомическому роману был написан нетрагикомический сценарий. Сказав это, мы вовсе не хотим подбросить поленьев и в без того жаркий костер споров о том, кто должен писать сценарий, мы хотим сказать о принципиальности поисков на одном из важных направлений в современной кинодраматургии. Каждая эпоха перестраивает жанры, исходя из своих эстетических потребностей. Мы можем говорить об антиклассицизме современного кино, которому чужды замкнутые в самих себе жанры — современное искусство живет ощущением совершающихся исторических перемен, это входит в мироощущение, в стиль, определяет манеру актерского исполнения. С. Юрский не является здесь исключением. И. Смоктуновский, А. Папанов, Ю. Никулин, Е. Евстигнеев, Р. Быков, Е. Леонов, И. Чурикова, М. Булгакова могут играть не только комедийные и драматические роли, но в равной мере и роли трагикомические (вспомним, например, Е. Леонова в фильме Г. Данелия «Тридцать три» или И. Чурикову в фильмах «В огне брода нет» и «Начало», которые поставил молодой режиссер Г. Панфилов по сценариям, написанным им вместе с Е. Габриловичем). Этот список актеров начинать нужно с киноактера старшего поколения — Эраста Гарина, который сыграл во многих фильмах, хотя, может быть, для него еще не была написана роль в масштабе его неповторимого трагикомического таланта. В этом же направлении можно ожидать неожиданных свершений и от Бориса Андреева. За последние годы критика отмечала перемены его, так сказать, амплуа, сопоставляется, в частности, его дебют — комедийная роль Назара Думы в «Трактористах» И. Пырьева — с тем, как он в зрелые годы воплотил суровый характер правдоискателя Баукина в фильме «Жестокость», который В. Скуйбин поставил по повести П. Нилина. Актер проделал действительно большую эволюцию, но не забудем, говоря это, и о том, что его драматические роли не перечеркивают его роли комедийные, или, во всяком случае, не отодвигают их навсегда в прошлое; натуре Б. Андреева тесно и в том и в другом амплуа, он всегда стремится «повернуть» роль, в каждой он жадно ловит скрытую связь между смешным и трогательным, между грубым и нежным. Нам кажется, что здесь-то и таятся еще не раскрытые до конца резервы актера; а они могут быть обнаружены сполна, если актер сам будет «повернут» ролью, специально написанной для него в таком плане.

Именно так раскрылся в роли грузинского виноградаря Махарашвили (в фильме Р. Чхеидзе «Отец солдата») Серго Закариадзе; на экране мы раньше видели его в романтической роли Бараташвили (фильм «Георгий Саакадзе»), а потом в лирико-комедийной роли старого почтальона («День последний, день первый»); но истинный масштаб своей личности он раскрыл в трагикомической роли крестьянина Махарашвили — это так очевидно, что не требует специальных доказательств.

Война в картине «Отец солдата» показана в жанре трагикомедии, и это отвечает характеру героя. Старый человек попадает на фронт случайно: он ищет своего сына и сам оказывается в бою. Грим — оттопыренные

уши и лоб, закрытый челкой, — до поры до времени скрывает от нас ум и значительность этого крестьянина, словно сошедшего с полотен Пиросманишвили. Гротески этого замечательного примитивиста и трагикомедии «Отец солдата», «Листопад», «Свадьба» воспринимаются как явления одного и того же порядка. Пути грузинской живописи и кино пересеклись, об этом говорит и биографический фильм о Нико Пиросманишвили, в котором Георгий Шенгелая воспроизвел переменчивую судьбу художника.

Конечно, между персонажами картин Пиросманишвили и героями современных грузинских фильмов есть существенное различие, ибо национальный характер, как бы ни были устойчивы его черты, изменчив, что всегда обусловлено социально-историческими изменениями в жизни народа. Виноградарь Махарашвили — тот же незлобивый труженик, но в нем нет терпимости ко злу, он способен к сопротивлению злу, к борьбе с фашизмом и становится на место убитого сына. Активное отношение к действительности свойственно, как мы видели, и юному герою «Листопада».

Для трагикомедии активность человеческой натуры выражается не только в победе над противником. Скульптор в «Необыкновенной выставке» Эльдара Шенгелая и молодой герой «Свадьбы» Михаила Кобахидзе терпят в финале поражение. Первый, изготовляя заказы на скульптурные памятники для умерших земляков, все откладывает выполнение своего истинно поэтического замысла, но времени на его реализацию у него так и не хватило; второй не добивается любимой девушки — она выходит за другого. Но разве тот и другой не добились признания у нас, зрителей, разве не добились они нашей любви? Демократизм трагикомедии и состоит в том, что она внимательна к человеку в тот момент, когда он больше всего в этом нуждается, она берет жизнь в ее успехах и неуспехах, сверкающую на своих изломах, оптимизм ее неистребим, ибо она может смеяться и сквозь слезы.

Мы далеки от мысли, что только в жанре трагикомедии грузинские кинематографисты добиваются успеха. Просто, размышляя о трагикомедии, мы нашли в грузинском кино больше всего удач в этом жанре, и они, конечно, не случайны. Почему именно в трагикомедии раскрылись черты национального характера, более того, почему сквозь призму трагикомедии грузинские мастера увидели и близкие для себя особенности других народов (недаром в этом жанре так легко привились на национальной грузинской почве и французский роман «Мой дядя Бенжамен» в фильме Г. Данелия «Не горюй!», и рассказ итальянского писателя Пиранделло в фильме «Кувшин», и рассказ русского писателя Зощенко в фильме «Серенада») — это тема специального исследования, к которому еще предстоит обратиться киноведению. Пока же придется ограничиться констатацией: народное, национальное состоит не только в изображении своего быта и нравов, национальный характер проявляется и в суждениях о других народах.

Не случайно как раз в периоды подъема грузинского кино героическое и смешное не чурались друг друга. Напоминаю, что С. Долидзе проявил себя не только эпическим художником («Последние крестоносцы» и «Дарико»), но и имел отношение как сценарист к сатирическому гротеску «Моя бабушка» (режиссер К. Микаберидзе). И наоборот, потом, когда в известный период героическое стало существовать отдельно, оно оказалось во многих картинах выспренним и ходульным, а с другой стороны, потеряв значительность содержания, комедийность вырождалась в плоский бытовизм.

В современном грузинском кино героическое и комедийное не только опять сблизились, но и взаимопроникли друг в друга, они оказались в новых соотношениях.

Трагикомедия — ключ к так называемым странным людям.

Именно так —«Странные люди»— назвал свой последний фильм В. Шукшин. Картина состоит из трех новелл, в которых артисты С. Никоненко (новелла «Братка»), Е. Лебедев («Роковой выстрел») и В. Санаев («Думы») в неожиданных ракурсах обнажили серьезное

содержание людей, казавшихся на первый взгляд чудаками.

Интерес к такому герою режиссер Василий Шукшин проявил еще в своем дебюте — фильме «Живет такой парень», герой которого Пашка Колокольников (Л. Куравлев) стремился все время вмешиваться в дела других, часто он это делал невпопад, неуклюже, хотя всегда с самыми хорошими намерениями.

Возвышенное потому так часто рядится в смешное, что смешное оберегает его, дает возможность остаться самим собой. Здесь уместно вспомнить в фильме «Живет такой парень» сцену в госпитале, куда попал Колокольников после того, как запылала чья-то машина с горючим, и понимая, что она взорвется и взорвет все вокруг себя, Колокольников вскочил в нее и угнал, пылающую, прочь, и только, когда она уже летела под откос, выпрыгнул, снова с риском для жизни, ломая ноги. И вот корреспондент расспрашивает его: «Что побудило вас, зачем это вы сделали?» Не задумываясь, наш герой отвечает: «Сдуру». Колокольников ответил так не потому, что сожалеет, что рисковал. Он не хочет, чтобы «научно» трактовали его поступок. Добродетель не хочет, чтобы ей платили за то, что она добродетель. Чтоб на нее указывали пальцем — смотрите, вот идет добродетель. Больше всего на свете она боится ложного пафоса и сентиментальности, и защитой от них ей служит смех.

В истории есть периоды, когда такой подход к оценке личности приобретает особое значение.

В свое время по этому поводу Монтень писал: «Почему же, оценивая человека, судите вы о нем, облаченном во все покровы? Он показывает нам только то, что ни в какой мере не является его сущностью, и скрывает от нас все, на основании чего только и можно судить о его достоинствах. Вы ведь хотите знать цену шпаги, а не ножен: увидев ее обнаженной, вы, может быть, не дадите за нее и медного гроша...

Цоколь — еще не статуя. Измеряйте человека без ходуль. Пусть он отложит в сторону свои богатства и знания и предстанет перед вами в одной рубашке»*.

На рубеже 50-х годов в кино была найдена новая точка зрения на героя, он сошел с ходулей, на которых шагал в ряде картин предшествующих лет, и мы его увидели в истинном виде. У многих это вызвало беспокойство, потому что мы привыкли видеть героя в определенном одеянии. Вот почему с известными опасениями был поначалу воспринят и образ героя «Баллады о солдате», который показался чудаком в первом же эпизоде: не орден он хотел за подвиг, а трехдневный отпуск, чтоб поехать к матери и починить крышу. Трудно себе представить Алешу Скворцова не деревенским жителем, его юмор, его хитроватость, наконец, активность и непосредственность восходят к натурам фольклорных образов, хотя перед нами совершенно реальный солдат Великой Отечественной войны, каких было миллионы.

Снова перед нами пример «работы» низкого жанра (сказки) в структуре высокого жанра (баллады). Строй героической баллады умышленно «снижается» с помощью сказки об Иванушке. Сказка лишь стимулирует действие, и если, существуя самостоятельно, всегда стремится к спокойной, счастливой развязке, то здесь не претендует на это: она помогает действию и вместе с тем не мешает его естественной трагической развязке.

«Баллада о солдате», разумеется, не трагикомедия, но мы вспомнили эту картину, чтобы подчеркнуть, что задача, которую решает трагикомедия, не частная, она возникла перед всем искусством, но в отношении определенного характера и определенной ситуации именно трагикомедия решает эту задачу наилучшим образом.

Вдруг стало ясным, почему самый отважный, самый умный, самый справедливый персонаж народных сказок жил и действовал под именем... Иванушки-дурачка. Именно здесь обнаруживается генеалогия таких героев литературы и кино, как Василий Теркин и Алеша Скворцов. Сказанное вовсе не озна-

* Мишель Монтень. Опыты. Книга первая. М.— Л., изд-е АН СССР, 1954, т. 1, стр. 328.

чает, что современное искусство сопротивляется открытому пафосу — современное кино дает немало образцов прямо выраженного пафоса. Здесь же речь идет о значении в кино жанра трагикомедии, природа которого и состоит в том, что возвышенное в нем проявляется через смешное и смешным же разоблачается, если это возвышенное ложно.

Трагикомедия, как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо — подкладкой.

Трагикомедия развивается в обе стороны. Воспринимая историческое явление в момент его изменения, она может взять и его прошлое и его будущее одновременно. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может показать момент утраты трагического пафоса, когда возвышенное в прошлом явление предстает перед нами уже как фарс; трагикомедия же может кратчайшим путем — через смешное — выйти и в область героического.

Ярким примером здесь являются два фильма, которыми заявил себя Глеб Панфилов,— «В огне брода нет» и «Начало».

Фильм «В огне брода нет» поставлен по рассказу Е. Габриловича 30-х годов «Случай на фронте». Смешная санитарка Татьяна Теткина как бы случайно оказывается героиней: в тылу появляются белые, и она попадает в плен. И тема искусства тоже появляется как бы случайно: начало фильма прорезается кадрами с рисунками (в стиле примитивистов) из военного быта. Мы не знаем, чьи это рисунки. Потом мы узнаем, что их рисовала Теткина, стесняясь их, еще не понимая, что она — художник. Исторической личностью и художницей она становится в наших глазах одновременно — в финальной ситуации картины. Белый полковник, который ее допрашивает, жаждет ее отречения. Теткиной хочется жить, она могла бы спастись, чтоб заниматься искусством, но она отказывается от милости, потому что мысль о том, что в огне брода нет, она осознала как всеобщий закон и именно эта мысль разбудила в ней художника. Характер, который мы все время воспринимаем на грани комедии, вдруг оказывается в финале в трагической ситуации: остаться жить — значит отказаться от самой себя. Конечно, такая ситуация показалась бы совершенно неожиданной и не вытекающей из всего предыдущего, если бы Теткину играла не Инна Чурикова, актриса, способная воплотить гротеск, то есть сблизить совершенно противоположные планы, в данном случае — комедийный и драматический, лирический и трагедийный. Уже внешность актрисы — заостренные крупные черты и глаза, готовые мгновенно ответить каждому проявлению человеческой боли, — несет в себе определенное содержание. И если необходимы сопоставления такого типа киноактеров — при всем различии меры таланта и национального своеобразия,— то мы укажем на Чаплина, Мазину, Хохлову, Гарина. Образ Теткиной всегда в движении, каждый момент он находится не в одной плоскости, мы всегда видим, где начинается его другая грань.

Такова структура картины вообще. И если особенности грузинской трагикомедии мы выяснили в сопоставлении ее с картинами Пиросманишвили, то тематика и стиль фильма «В огне брода нет» находится в образной системе картин русского художника Петрова-Водкина.

Его картина «После боя» имеет два плана: первый — реальный (мы видим за столом трех бойцов, перед ними котелок, но они не едят, они о чем-то думают); на втором плане изображено то, что они вспоминают, — смерть командира во время штыковой атаки. Планы резко отличаются по цвету: первый, реальный — желто-коричневый, второй, воображаемый — синевато-лиловый. При этом второй, по отношению к первому, вертикальному, дан под сильным наклоном. Настоящее и прошлое, реальность и воображение встречаются под наклоном, и это придает значительность происходящему: мы ощущаем «планетарность» земли, хотя видим сравнительно небольшой ее участок.

Исследователь творчества Петрова-Водкина В. И. Костин писал по этому поводу: «... субъективный метод «наклонной» или так называемой «сферической» перспективы несет в себе нарушение нашего обычного восприятия, ибо

наклонность вертикалей, шаровидность земли в жизни мы можем зрительно ощутить, обозревая лишь очень большие пространства. Однако если иметь в виду образную сущность произведений искусства, нельзя не увидеть в этом нарушении стремление передать в малом отрезке ощущение огромного мира. Безусловно, к наклонным вертикалям в произведениях Петрова-Водкина, чтобы почувствовать их художественную закономерность, нужно несколько привыкнуть, так же, как к построению пространства в древнерусской живописи, японских гравюрах, мексиканских фресках»*.

Стиль фильма «В огне брода нет» также определяется тем, что создатели его стремятся случай, происшедший в санитарном поезде, раскрыть как событие революции. Композиция фильма характеризуется столкновением противоположных начал: если фактура лица почти фотографически проработана ровным светом — дан пестрый контрастный фон; очень узкий коридор снимается широкоугольной оптикой; широкий пейзаж — длиннофокусной оптикой с ее малым охватом пространства и т. п. Этот принцип движения вглубь через столкновение противоположных начал наиболее очевидно выражен в образе Тани Теткиной. Уже в сценарии авторы указывали, что ее некрасивое лицо освещено изнутри странным, мятежным, неукротимым светом. Потом критики, даже хорошо понявшие картину, перенесли эту некрасивость на актрису, но «некрасивая» они должны были бы писать в кавычках, ибо в облике Чуриковой всего лишь нарушены пропорции, к которым мы привыкли. К образу Теткиной надо было привыкать, как привыкали к полотнам Петрова-Водкина. Картина тех же авторов «Начало» уже не была столь неожиданной, хотя в принципе в ней с той же целью воплощена та же «сферическая», «наклонная» композиция. Разница же только в том, что двуплановый трагикомический образ теперь как бы разъединился, чтобы существовать в двух характерах: в обыденном, современном образе Паши Строгановой и в трагическом Жанны д'Арк, взятом из далекой истории Франции. Такое авторское своеволие не позволило достичь в новой картине той же цельности, но зато авторы добились другого: они показали, как сложна природа трагикомедии, показали выходы из нее в обе стороны: в современность и в историю, в комедию и в трагедию (сам Панфилов после «Начала» намерен поставить историческую трагедию «Жанна д'Арк» с И. Чуриковой в главной роли).

Нигде, как в трагикомедии, мы не видим столь обнаженно процесса превращения энергии одного жанра в другой. Нигде «низкий» и «возвышенный» жанры не уравниваются, как в трагикомедии, и именно потому, что они здесь не просто взаимодействуют, а переходят друг в друга, каждый становится своей противоположностью. Трагикомедия игнорирует наличие «этажей» человеческой жизни — наличие «низа» и «верха», ибо «низ» в ней может оказаться «верхом», «верх» — «низом». Любопытно признание Г. Панфилова по поводу фильма «Начало»: «Нам хотелось прикоснуться к вещам, подчас трудно контролируемым, которые таятся за пределами логики, в недрах чувств, в недрах человеческой души».

Вследствие того что трагикомедия не страшится различия между чувственным и рациональным началом, знает пути их превращения друг в друга, она подсказывает подходы к решению некоторых важных проблем современного искусства в области стиля, но здесь мы подошли к теме, заслуживающей специального исследования.

* В. И. Костин. К. С. Петров-Водкин. М., «Советский художник», 1966, стр. 92.

искусство КИНО искусство

Михаил Ильич Ромм

Слово прощания

В дождливый сентябрьский вечер случилась у меня одна из самых значительных в моей жизни встреч.

Мы познакомились тогда с Роммом и пошли гулять по Москве.

Это было после просмотра «Пышки», которая поразила меня и высочайшим профессионализмом этой первой его режиссерской работы, и остроумием художественных решений, и главное тем, как сумел Ромм так правдиво передать атмосферу новеллы Мопассана. Фильм Ромма был и политическим памфлетом, и в то же время в чем-то — социально и человечески — большим, чем только памфлет. Недаром студенты ВГИКа до сегодняшнего дня изучают этот «дебют» как образец высочайшего мастерства и учатся по этой картине умению выражать свои мысли кинематографическими средствами, учатся снайперской точности стилевых решений, умению пластическими способами раскрывать характеры, строить мизансцены, находить киноэквивалент литературного произведения.

Тогда, в тот далекий сентябрьский вечер, «Пышка» произвела на меня впечатление чего-то несоспоримого, классического. Но еще большее впечатление, чем фильм, произвел на меня сам Ромм. В этом молодом человеке содержался какой-то неисчерпаемый взрывчатый заряд жизненной энергии. Все в нем было талантливо, ярко — и то как он шутил, как рассказывал, как увлекался, как загорался, когда ему что-то нравилось в искусстве.

Я влюбился в Ромма — не найду другого, более верного слова, чтобы передать то, что я по отношению к нему тогда испытывал.

Жили мы в разных городах — Ромм в Москве, я в Ленинграде. Поэтому встречались не часто, но каждый приезд Ромма в Ленинград и всякая встреча с ним в Москве были праздником.

Ромм стал самым близким в творческом отношении человеком, я видел в нем не только блистательного постановщика «Пышки», «Тринадцати» — фильма, который он начал тогда ставить по сценарию И. Прута, но и художника, «заряженного» на создание совершенно новых, неожиданных произведений.

В 1936 году, начав работать над сценарием о В. И. Ленине, я представлял себе режиссером будущей картины только Ромма, хотя поставленные им к тому времени фильмы ни по жанру, ни по материалу не давали, казалось бы, ровно никакого основания для такого предположения.

Обстоятельства сложились так, что ко времени окончания ленинского сценария Ромм был всецело занят подготовкой к постановке пушкинской «Пиковой дамы». Но в те канувшие в вечность киновремена случалось и так, что сценариста спрашивали — кто, по его мнению, должен поставить его сценарий? Я был приглашен в инстанцию, руководящую деятельностью кинематографии, и после беседы о будущем фильме мне был задан именно этот вопрос. Я сказал: Ромм и только Ромм, но он, к сожалению, занят другой работой. На это мне ответили, что другая работа может быть отложена, и Ромм несомненно поймет, как важно создать к юбилею, к 20-летию Великой Октябрьской революции фильм о Владимире Ильиче Ленине.

Конечно, всякому настоящему художнику трудно отказываться от замысла, с которым он сжился, но и отринув прежний замысел, взявшись за постановку «Ленина в Октябре», Ромм весь, без остатка ушел в новую работу, которую я не могу назвать иначе, как подвигом.

Известно, что, кроме огромных творческих трудностей, связанных с тем, что тогда впервые делалась попытка в художественном кинематографе создать образ В. И. Ленина, перед Роммом стояла еще задача поставить картину за три месяца — срок для нашего кинопроизводства фантастически мизерный, ведь любая серьезная картина делалась тогда за год-полтора.

О работе М. И. Ромма над фильмом «Ленин в Октябре», о его работе с Щукиным, Охлопковым, Ваниным написано много и критиками и самим Роммом. Я могу добавить к этому только свое тогдашнее ощу-

щение абсолютной уверенности в том, что каждое решение сцены, каждая деталь, найденная Роммом, — были единственно верными. Только гениальный Б. В. Щукин обладал таким же, как Ромм, абсолютным чувством кинематографической правды и кинематографической неправды. Помню, что когда я читал Ромму новую сцену, я, даже не выслушав его отзыва, сразу, еще читая, чувствовал, где у меня верно, где неверно. «Поправка на Ромма», так же как «поправка на Щукина»— всегда была для меня необыкновенно важной самопроверкой.

Мы работали с Роммом над двумя фильмами — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», — и за это время я видел, как крепнет с каждой сценой его режиссерское мастерство, как оно становится все глубже и значительнее. Ромм сумел собрать вокруг себя прекраснейший коллектив единомышленников, людей, безгранично веривших в него и понимающих его, и это давало возможность снимать в таком ритме, какого не знала до этого (да и после этого) наша кинематография.

...Я ловлю себя на том, что говорю о Ромме так, как можно говорить о живом человеке, а ведь великая беда свалилась на нас, на наше киноискусство: потеряли мы Ромма — большого художника, воспитателя нашей молодежи, создателя множества прекрасных произведений.

После «Пышки» и «Тринадцати», после всенародного признания мастера в связи с постановкой ленинских картин Ромм осуществил постановку «Мечты» — одну из наиболее сложных и интересных своих режиссерских работ. Затем — «Русский вопрос», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы».

Многие фильмы, поставленные Михаилом Роммом, получили международное признание. Советское правительство не раз награждало режиссера орденами, присваивало ему высокие звания. Пяти картинам Ромма присуждены Государственные премии СССР.

Казалось бы, художник, которому удалось создать в искусстве целый мир, художник обладавший общепризнанным авторитетом, мог бы, почувствовав удовлетворение, успокоиться и даже, как говорится, «задрать нос».

Но Михаил Ромм был художником и человеком совершенно иного склада. Никогда, даже на вершине своего творчества, не был он полностью удовлетворен тем, что было им создано. Ничто не могло заглушить в нем строгой взыскательности художника, всегда находившегося в новом поиске.

После «Убийства на улице Данте» Михаил Ромм почувствовал себя в состоянии, близком к творческому кризису. Ведь как истинно талантливый человек, он не мог не слышать голоса современности, не мог оставаться в стороне от новых процессов, происходящих в искусстве, от того, что ярко проявлялось в тот период в творчестве молодых.

«Мне пришлось очень много и мучительно думать эти годы, — говорил Ромм, — я часто ловил себя на том, что повторяю мизансцены, уже поставленные, или кадры, уже виденные, что подсказываю актерам когда-то раньше найденные решения. Нет ничего более страшного для художника, чем повторять самого себя... Поверьте, нелегко в моем возрасте сказать себе, что надо найти новый путь. Еще труднее на деле осуществить такой поиск».

Не боясь показаться «голым королем», Ромм критиковал иные свои прошлые постановки и мучительно искал новых путей. Не вообще «новых»— Ромму органически чуждо подражательство — он искал свой собственный, новый, единственно возможный для него путь в искусстве.

И при этом неизменно оставался верным принципам партийности, художником яркой политической мысли, тенденциозности в лучшем смысле этого слова. Ромм оставался верен своему убеждению, что главная задача искусства — исследование человека в острейшие периоды его социальной жизни, в переломные моменты его биографии. Ромм по-прежнему искал предельно острого драматического выражения мысли.

И вот в 60 лет он поставил современную, острую по форме, глубокую, очень нужную людям картину «Девять дней одного года» по сценарию, написанному им совместно с Д. Храбровицким, а вслед за этим — фильм совсем иного жанра, манеры, постановочных принципов — публицистическую картину «Обыкновенный фашизм».

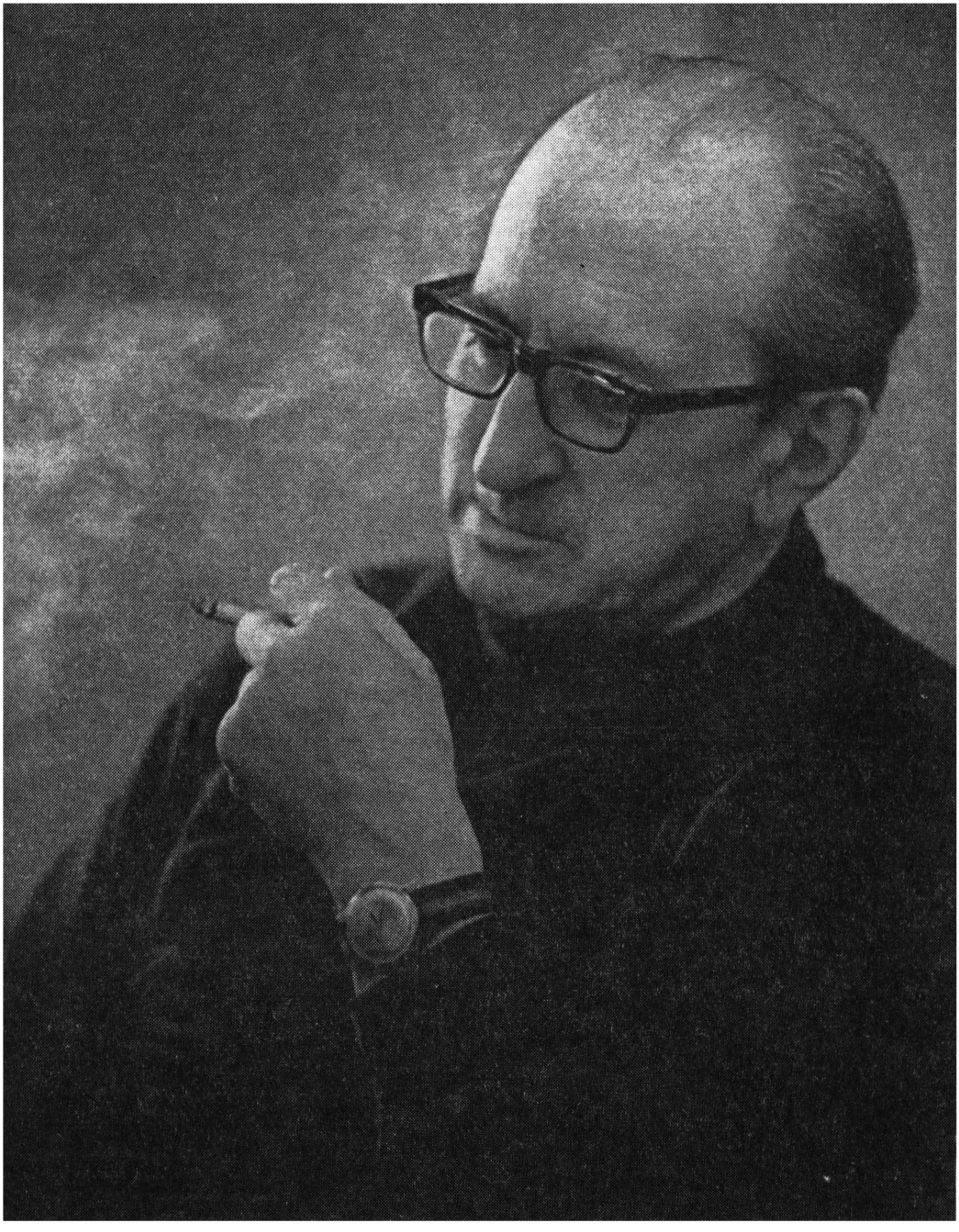
...Во время последнего Московского международного кинофестиваля к нам приезжал гость из Италии — известный режиссер Джилло Понтекорво — постановщик фильмов «Битва за Алжир» и «Кеймада». Он рассказал мне о том, как его брат, живущий у нас, в Советском Союзе, повез его в один из дней фестиваля к себе на дачу и как они пошли гулять в лес. Там, в лесу, повстречали они пожилого человека, который нес ведро, полное отличных белых грибов. Братья удивились такому поразительному «улову». Тот объяснил, что знает верные грибные места и каждый год приходит и снимает с них урожай. Поговорили, разошлись. Позже Понтекорво узнал, что это был Михаил Ромм.

— Вы представляете себе! — говорил мне потом Джилло, — я всю жизнь мечтал увидеть Ромма, я знаю все его картины, я считаю его великим режиссером и вдруг встретил и говорил с ним... о грибах!!! Можно сойти с ума! К несчастью, я сегодня уезжаю, но когда приеду в следующий раз в Москву, сразу с аэродрома поеду к Ромму. Подумайте, потерять возможность поговорить с ним об искусстве.

Этой живой бытовой деталью мне хочется закончить свои заметки. Джилло Понтекорво, конечно, приедет еще в Москву, но, к великому нашему несчастью, он не поедет с аэродрома к Михаилу Ромму...

Когда умирает большой художник, вдруг ощущаешь все связанное с ним по какому-то очень крупному счету — уходит много такого, что когда-то казалось важным, какие-то несогласия—все исчезает, и остается благодарная память о замечательной личности, о ярком проявлении жизни в образе именно этого человека.

Ал. КАПЛЕР



Он учил работать

Есть несколько человек на земле, голоса которых я могу легко «услышать» — они каким-то непостижимым образом живут во мне. Стоит захотеть, и я ясно — до иллюзии — их слышу. Они мне очень нужны и дороги.

Михаил Ильич Ромм... Голос его — глуховатый, несколько как бы удивленный, терпеливый, часто с легкой, необидной усмешкой, голос человека доброго, но который устал твердить людям простые истины. Устал, но не перестает твердить. Две из них — необходимость добра и знаний — имелось в виду усвоить как главную тему искусства.

Он был очень терпелив. Когда я пришел к нему учиться, то не стеснялся его, не стыдился отнимать его время. Он был очень добр ко мне, я думал, что это так и должно быть и всегда бывало в Москве в искусстве. Потом, когда пришли ясность и трезвость, я поразился его терпению. И совестно стало, например, давать ему читать свои плохие рассказы. Но тогда удивлялся он: «А где же рассказы-то? Бросил писать, что ли?» Писать я не бросил, стал даже соваться по редакциям. А он же и подсказал, как это лучше делать. Я решил, что буду теперь приходить к нему, когда удастся сделать что-нибудь хорошо — порадовать его, показать, что он не зря возился со мной и терпел. Но так получалось, что сделать что-нибудь очень хорошо — бесспорно хорошо — все как-то не удавалось. Я заходил попроведать, а все было неловко, все думалось: «Что расселся-то!»

Он учил работать. Много работать. Всю жизнь. Он и начал с того свою учебу — рассказал нам, как много и трудно работал Лев Толстой. И все пять лет потом повторял: «Надо работать, ребятки». И так это и засело во мне — что надо работать, работать и работать: до чего-нибудь все же можно доработаться. «Надо читать», «подумайте» — это все тоже приглашение работать. «Пробуйте еще» — это все работать и работать.

Он и сам работал до последнего дня. Так только и живут в искусстве — это я теперь до конца знаю. Знаю особенно отчетливо, особенно непреклонно, когда думаю о всей его жизни. И что главная тема искусства есть необходимость добра и знаний среди людей — это тоже как-то особенно понятно.

Василий Шукшин

Кинематограф в ряду искусств

Из неотправленного письма М. Ромма

Передо мной письмо, датированное 19 октября 1971 года. Письмо это от Михаила Ильича Ромма.

За месяц до его кончины мы встретились в последний раз у него дома, чтобы начать работу над совместной книгой о режиссуре. Предполагался учебник или сколько-то приближенное к нему пособие для ВГИКа.

Мы давно думали о такой книге, и все руки не доходили, а тут нам показалось, что настало время начать работу.

Большие надежды мы возлагали на помощь Н. Г. Волянской, которая многие годы работала и со мной и с Михаилом Ильичом во ВГИКе. Мы полагались на ее редкую способность управлять беседой. Ловить высказанную мысль на лету, сохраняя не только суть ее, но и форму.

Поначалу явилось даже намерение сделать книгу в виде свободного диалога по всем наиболее важным аспектам кинематографического процесса. И как раз в этом последнем

письме Михапл Ильич выражает сомнение насчет целесообразности такой формы.

Но вот само письмо.

Нет надобности объяснять его значение для судьбы книги, для меня, для всех его друзей, которых великое множество в нашей кинематографической среде, включая сюда и кинематографистов иных стран, а также и среди зрителей, которых современное кино считает на большие миллионы.

Могучая и светлая душа прекрасного художника и человека просвечивает сквозь каждую строчку письма. И хотя, по-видимому, осталось оно неоконченным, глубина заботы о родном искусстве выступает в нем с необыкновенной впечатляющей силой.

Сергей Герасимов

19 октября 1971 года

Дорогой Сережа!

После некоторого размышления я пришел к выводу, что книга должна иметь хотя бы видимость систематически изложенного учебника, что все же нужно очертить, точно определить скелет книги. Все-таки это должен быть учебник или нечто вроде, то есть своеобразный учебник, в котором должна быть изложена и сумма знаний тоже, иначе все это предприятие будет недостаточно оправданным, по-моему. Причем порядок изложения может быть каким угодно, мне все равно.

Какие главы я полагаю непременно необходимыми?

Первая глава, которую можно было бы назвать: **кинематограф и его положение в современном мире.**

Я считаю это необходимым, потому что мы должны как бы обосновать широту нашей программы и, следовательно, широту — отсутствие догматических правил. Очерк о разнообразии задач, которые встают перед кинематографом, и функции, которые он выполняет, нужно как нашу, свою программу записать в точных формулировках. Кинематограф выполняет не только полезные, но и вредные функции. Он дает широкое, вещественное представление о жизни. Мы бы не знали, что такое Африка, Америка, слон, жираф, мы бы не знали, что такое хорошая автомобильная дорога, мы бы не знали без кинематографа своей собственной деревни, не знали бы очень многого. Современный зритель получает определенный багаж чисто зрительных впечатлений. Хроника его обогащает. Это относится и к телевидению тоже. Должна быть, кстати, глава: кинематограф и телевидение, кинематограф и театр.

Но кинематограф приносит и вред. Огромное количество мещанской продукции, проникнутой насквозь буржуазной идеологией, оказывает существенное влияние на наш собственный кинематограф, и если собрать то, чем мы кормим зрителя, и отбросить некоторые необязательные декларации, которые зритель пропускает мимо ушей, то окажется, что это пища недоброкачественная.

Но кинематограф воспитывает зрителя у нас, а за рубежом он уже перестал играть такую роль, потому что задача обособления кинематографа, его собственной активной позиции должна решаться с учетом того, что в общем сейчас в мире кинематографу наносится серьезный удар со стороны телевидения, и не только телевидения.

У нас происходит сейчас своеобразный процесс. Постепенно кинематограф разделился на своего рода сферы, и я точно знаю, работает ли этот режиссер для начальства, для зрителя, для фестиваля, для успеха, для кинематографа. У нас сейчас нет единого кинематографа, и вкусы, которые при этом предъявляются, часто прямо противоположны, и многое зависит от того, кому хочет потакать режиссер. В этой неразберихе надо разобраться.

В Польше, скажем, есть режиссер Сколимовский, который делает эстетские работы, прямо рассчитанные на эстетские чудачества. И не нужно думать, что у нас нет режиссеров, похожих на него. Мои молодые сотрудники, с которыми я работаю на студии, часто открыто или молчаливо выражают взгляды в русле буржуазного влияния, которые, с моей точки зрения, чужды современному кинематографу.

Глава — кинематограф, его положение в мире и роль советского кинематографа — нужна. Она может прозвучать декларативно, но это нам даст возможность говорить об опре-

деленном кинематографе, который вовсе не совпадает с современным зарубежным кинематографом и частью советского кинематографа, в частности.

Вторая глава: продолжая эту мысль, необходимо перейти к другому вопросу (не убежден, что порядок глав будет именно такой), но необходима такая специализация: **кинематограф в ряду соседних искусств.**

Всем известно, что кинематограф, так сказать, синтетическое искусство (в этом определении есть что-то обидное), и в этом есть элемент всеядности. Часто это не синтетика, то есть органическое вещество, сделанное химическим путем, а довольно беспринципный винегрет.

Нужно определить отношения между кинематографом и литературой, между кинематографом и театром, телевидением, живописью, музыкой.

Несмотря на наличие музыкальных картин и их широкую популярность, несмотря на широкое распространение пьесоподобных картин, живописных экспериментов, например, опусы очень талантливого Ильенко,— это тоже можно в кинематографе,— несмотря на это, я полагаю, что основная генеральная линия кинематографа при множестве этапов, при котором каждый последующий отвергает предыдущий, при диалектической сложности всех изгибов и переплетений генеральная линия идет к такой самостоятельности кинематографа, при которой он подчиняет себе литературу, а не идет в очередь за ней, подчиняет себе изображение, театр, впитывает все это, становится неузнаваемо своеобразным, при котором вы не обнаружите родимых пятен заимствований.

Я убежден, что хорошая картина не должна поддаваться литературному описанию, как и пантомима, которую описать невозможно, самая прекрасная пантомима словесно невыразима. И кинематограф дойдет до такой степени невыразимости!

В тридцатых годах искусство кинематографа было совсем иным. Достаточно было опубликовать литературный сценарий, чтобы вы уже получили представление о картине. Очень хороший актер Бабочкин, который работал для своего времени настолько выразительно, что без него не было бы «Чапаева», все-таки не вышел за рамки общепринятого, все-таки это была разыгранная хорошими актерами литература, то же относится ко всем моим картинам.

Нам, мастерам, сформировавшимся в те годы, уже поздно освобождаться, но я убежден, что должно быть так: кинематограф должен подчинить себе литературу и все другие виды искусств, и я вижу сейчас картины, где я бы затруднился описать действие, несмотря на то, что происходит, было понятно.

Мне довелось видеть отдельные картины — чешские, американские, полудокументальные или, скажем, «Сладкую жизнь» Феллини, на мой взгляд, лучшую из его картин. В этой картине его нарушены все законы драматургии, нет ничего от драматургии, казалось бы, содержание картины значительно сложнее. Возьмем «$8^1/_2$». Каким образом настоящее, прошедшее и мечтаемое соединились воедино? Не совсем точные границы — где реальное переходит в ирреальное. Это первые попытки, где выразительный язык, чисто кинематографический язык был главнейшим.

В фильме «Девять дней одного года» мне удалось снять один принципиальный кадр: Гусев, уже облученный, идет и проходит мимо длинной, огромной стены; что бы я литературно ни написал: длинная стена, огромная стена, маленький Гусев, — образ литературный не получится. Покажется, что он задавлен этой стеной, а он не задавлен вовсе, там другие мысли, не очень точно называемые. Я беседовал в одном рабочем кружке молодых рецензентов. Они написали целый ряд рецензий на фильм, и в каждой рецензии этот кадр упоминался. Он — этот кадр — произвел сильнейшее впечатление. Я спрашивал: чем? Каждый рецензент отвечал по-разному. У одного, что он идет вдоль стены — больной, у другого — иначе, а этот кадр — большой кинематографической емкости — это и есть кинематограф настоящий, выразительность которого превышает реальное действие и превышает реальное слово.

В этой же картине были две реплики диалога. Когда Гусев приехал к отцу, тот его спрашивает: ты бомбу делал? Сын отвечает: делал! Когда этот диалог ограничивался только этими двумя репликами, этот обмен репликами был настоящий кинематограф. Возникало множество дополнительных мыслей, зрителю как бы говорили — думай сам! И это было хорошо сыграно Баталовым и Сергеевым, дополнительных разъяснений не было нужно. Но я, который так долго находился в плену у театра, добавил разъяснительный текст. Напрасно добавил, не нужно было этого делать.

Необходимо ограничить кинематограф рядом с телевидением и его специфическими приемами, рядом с живописным кинематографом, который существовал и существует. Раньше подражали живописным полотнам, теперь можно подражать кинематографу, самому себе и при этом оставаться недовыраженным. Эта глава должна быть последняя, возможно, и после того, как мы пройдем через всю сумму проблем, касающихся режиссера.

Вот Наташа (Н. Волянская.— *Ред.*) задает вопрос: есть ли связь между поисками выражения мысли человека у Феллини и теми поисками, которые были у Толстого в литературе? Нет, это разные вещи. Толстой описывал внешнюю сторону действия, когда человек думает одно, а говорит другое, человек действует и говорит то, о чем он думает. Это, конечно, было большим открытием в литературе. Это совсем другое дело. И у нас в кинематографе было, когда внутренний голос выносился на экран. У Феллини же овеществление мысли, овеществление действия, такое овеществление мысли, когда мысль становится овеществлением памяти, которая является одновременно прямым и искаженным действием. Она выглядит как прямое действие, а между тем это не прямое действие, а воспоминание или аллегория. Фильм «$8^1/_2$» начинается с приема, когда человек, попавший в автомобильную пробку, возносится на небо и возвращается обратно, причем на веревках. Что же, ему все это показалось? Но зачем при полной ирреальности веревки? Нет, это внутренняя сторона ощущения человека, которая выражена не путем ощущения, а как бы реальным действием. Это новое искаженное действие, которое не является действием, а нечто другим. Это раскрытие внутреннего мира человека путем кинематографического извращения в самом высоком смысле этого слова.

Наташа спросила, есть ли у Хуциева какие-то поиски в этом смысле. Нет, у Хуциева есть другие вещи, их тоже надо проанализировать. В его фильме «Был месяц май», который в целом, как мне кажется, не сложился, есть несколько кинематографических открытий. Нужно вообще проанализировать лучшие фильмы, может быть, для этого кое-что просмотреть из наших и зарубежных картин, в которых есть ростки нового кинематографа, которые являются началом этого процесса. Конкуренция телевидения, очень сильная на Западе, может ускорить этот процесс. Если не считаться с финансами, то необыкновенная всеядность телевидения заставляет кинематограф найти свое место. Идут поиски — появляется кинематограф сам по себе, про который нельзя сказать: ни литературный кинематограф, ни живописный.

Сейчас пока что в большинстве картин ткань кинематографическая словесная адекватна функции театральной словесной ткани. Актерское поведение несколько отличается от театрального, потому что специфика кинематографа — введение в фильм натуры — требует от актера более естественного поведения. А в остальном прямо выраженное слово является содержанием картины, и здесь пока нет принципиальной разницы. Но вот появились грузинские короткометражки, в которых я вижу кинематографическое начало, — это интересно. Или вот очень обрадовал меня Абдрашитов, ученик мастерской, снявший репортаж «Репортаж с асфальтом», чрезвычайно глубокого содержания, и нет ни одного слова и звука. Это кинематограф. Молодой парень уже приходит с ощущением вещественности кинематографа, которая заменяет его словесность, его традиции театральности и живописности. Существо вещей в этом репортаже видно и чувственно сильно, это и есть кинематограф.

Сейчас на Западе появилось направление в живописи, когда экспонируются подлинные вещи. Для живописи — это идиотизм, ничего, кроме экстремы, там нет, но для кинематографа осмысленная вещественность существенна.

Тридцать лет назад я полагал, что всегда павильон лучше натуры, так как можно синхронно работать, и все тащил в декорации. А в последней картине я думал только о том, как сделать такую фактуру декорации, чтобы ее никто не чувствовал.

Глава о вещественности кинематографа в ряду других искусств должна быть.

Третья глава: **осмысление кинематографа в ряду всех новейших явлений, которые знаменательны для последней трети XX века.**

Кинематограф в конце концов — порождение XX века. Он отстает от века, не может за ним угнаться, никакое искусство не может угнаться за XX веком. Но в таком учебнике, с оговоркой, что эта глава через десять лет будет неизбежно пересмотрена, нужно говорить о том, что в политике, в социологии, в технике, в комплексе всех элементов современной цивилизации кинематограф сам входит в это понятие цивилизации как одно из средств информации и воспитания. Кстати, кинематограф сейчас приобрел новый способ массовости через кассетное кино. Оно уже существует, можно легко превратить любую картину в кассетный придаток, сама картина дорого стоит, а сама кассета для народа окажется очень дешевой: с приставкой к телевизору дает возможность прокручивать ее сколько угодно. Это совсем иное, чем пленочное, не нужно бобин, вы нажимаете кнопку —и пошла цветная, звуковая — любая. Кассетный кинематограф пойдет быстро. Первое, что сделали американцы, — кассетизировали знаменитые картины: вот вам Чаплин — и смотрите! Это увековечивает тот уровень кинематографического понимания, который существовал 30—40 лет назад. Это закрепляет традиции, но не дает развития.

Прелесть кассетного кинематографа состоит в том, что для него не нужно молниеносного массового успеха, вы можете дома спокойно, глубоко смотреть картину. А недостаток кассетного кинематографа тот же, что и у телевидения: нет зрителя, вы смотрите фильм в одиночестве. В то время как эпос без аплодисментов и возбуждения — не эпос, комедия без смеха — не комедия, а драма без слез — не драма. Если представить себе телевидение без его главного качества — возможности просмотра фильмов дома, если представить себе, что все новости, всю хронику нужно смотреть в каком-то специальном помещении для телевидения, а не дома, то никто не пошел бы смотреть телевидение — кинематограф же лучше! Телевидение — это огромный объем информации, но это зрелище для одного, между залом и сценой нет расстояния и нет вокруг зрителей. Но вдруг свойство это — телевидение приходит домой — оказалось самым главным... Комедия, детектив, секс или что-то еще. Вы не хотите? Выбрали? Двух бытовых уже не покажут. В общем выбор вам навязан, обязательность этого времяпрепровождения неизбежна. А вот книгу для чтения вы выберете любую, и от выбора книг зависит многое. Во время Пушкина было меньше книг, но его пометки на полях прочитанных им книг меня поразили, меня поразила широта его интересов, когда я узнал, что он читал и что подчеркивал.

Нечто подобное происходит и с кассетным кино. Оно даст возможность прибавить к телевидению выбранное вами зрелище. Нужно подумать о будущем культуры, а в связи с развитием массовой культуры нужно откровенно подумать и говорить о том, что она, массовая культура, собой представляет. Можно говорить, что это буржуазная культура, а можно говорить, что она есть и у нас в Советском Союзе, потому что, мне кажется, снижение требовательности телевидения привело к снижению требовательности зрителя. Мы еще пока держимся, кинематограф у нас пока еще популярен, а на Западе — ужасающая пустота в кинозалах. Я смотрел в ФРГ — это или порнографические фильмы, которые оказались сделанными подробно до уровня научно-популярных, или сексуальные — ужасающая похабель.

Массовая культура арифметически охватывает чрезвычайно широкие слои населения —

на основе многосерийного фильма. Недавно по нашему телевидению показывали английский телевизионный фильм «Сага о Форсайтах». Никто почти ее не читал у нас, а просмотрело, скажем, 20 миллионов человек. Сама книга «Сага о Форсайтах» Голсуорси — те сто тысяч экземпляров изданных, если их прочитало 10 тысяч человек, то это значительнее, чем 20 миллионов телезрителей. Адаптация, которая не дала ни ощущения эпохи, ни серьезности многолетнего процесса развития английского общества. И на эту сторону вопроса следует обратить внимание: заразительность массовых явлений культуры — магнитофонные записи, всевозможные виды скрытой рекламы жестокости, секса — приносит ощутимый вред именно благодаря своей массовости. Это содержание одной из глав.

Четвертая глава. Далее, мне кажется, необходима вот какая глава, которая желательна для учащихся. Остальные главы должны быть посвящены разбору кинематографической профессии, причем мне думается, что надо избежать нравоучений, то есть искать по принципу — правильно — неправильно, грамотно — неграмотно. Хотя некоторые элементы кинематографической грамоты так всеобщи, что они приложимы к любому, независимо от материала, сколько-нибудь пристойному кинематографическому произведению. Но границы подвижны.

Очень часто приходилось мне смотреть некоторые картины любителей или учеников мастерской, и я видел исследование давно исследованных образцов, следование этим образцам: так любой грамотный человек может написать пьесу по трафарету. Либо это полное непонимание того, что такое кинематограф в существе своем. Мне предлагают этюд «Взгляд», и в этом этюде отсутствует начисто конфликт, какое-то сопротивление двух сторон. Сафонова в этюде «Взгляд» сняла огромное количество крупных планов, распределила их по группам: колеблющиеся, горюющие и умиротворенные, но там нет никакого содержания. Необходимость хотя бы содержания очевидна для всех. Часть этих взглядов она сняла на кладбище, но они ничего не выражают, так как вы не понимаете, что это кладбище. Боюсь что это отсутствие инстинктивного понимания, что такое кинематографическое содержание, действие по сути. Это уже эстетство и никак не кинематограф.

Именно поэтому в книге должны иметь место некоторые аксиомы, хотя они недоказуемы, как недоказуема аксиома Эвклида, но нужно эти аксиомы доказать. Казалось бы, аксиомы эвклидовой геометрии недоказуемы, и Лобачевский создал неэвклидову геометрию, но практический путь — две параллельные линии никогда не встретятся, — открытый Эвклидом пять тысяч лет тому назад, остается, эти аксиомы обосновали все дальнейшее развитие механики. Несомненная, самоочевидная, недоказуемая аксиома. Даже когда Эйнштейн пришел к выводу, что они могут встретиться, практический ход развития остался за аксиомами Эвклида, а вывод Эйнштейна — это своеобразное следствие своеобразного измерения пространства в бесконечности, которое является десятой ступенью математического знания.

Такие десятые ступени знания возможны и в кинематографе, можно работать — одни взгляды, но для этого нужно точно знать перед этим, на что опирается плита. Такие аксиомы — в чем существо кинематографа — конфликт, изображение, монтаж, ритм, его вещественность, — нам надо очень тщательно сформулировать, чтобы потом мы могли бы оперировать примерами.

«Офицеры».

Зрители пишут создателям фильма — над письмами размышляют актер и сценаристы

Спасибо вам за хороший умный фильм, за выбор актеров на главные роли. Получилось прекрасное трио — поэма о дружбе и верности, написанная без громких слов и деклараций, яркими, выразительными эпизодами. Я говорю о трех главных героях, не включая комэска — он, на мой взгляд, получился скуповатым, а между тем именно он заронил такой яркий негасимый пламень в судьбы своих юных друзей. Поэтому хотелось бы, чтобы он или подольше пожил в фильме, или не так торопился сказать свои главные слова о профессии. Может быть, я неправа.

Мне представляется большой удачей, что этих офицеров вы показали с человеческой стороны, их характеры без изъянов, потому что эти люди богаты единой и неделимой любовью к Родине, к прекрасной профессии защищать ее. Люба чуточку было пошатнулась, но когда увидела шрамы на спине мужа... И это ее мгновенное: «Алеша, когда ехать?» Слов не хватает, как хорошо! И вы уж простите нас, сибиряков безъязыких. Мы хорошо понимаем и чувствуем, а вот сказать об этом не всегда умеем.

Настоящие мужчины ваши офицеры!

Не обессудьте за несолидность этого письма. Пишу по свежему впечатлению. Хочется сказать и о том и об этом. Пишу и от имени моих друзей, среди которых много молодежи, хорошей, настоящей.

Сделайте еще фильм об офицерах с Юматовым и Лановым!

С искренним уважением

А. ЛИПСКАЯ

●

Мне на всю жизнь запомнятся слова, сказанные командиром эскадрона: «Есть такая профессия — защищать Родину...» В «Офицерах» эта роль небольшая, но она несет огромную смысловую нагрузку и хотя в фильме мы больше не встречаемся с командиром эскадрона, мы все время чувствуем его присутствие.

Очень меня тронула судьба Вани. Актер В. Лановой создал на экране человека с очень твердым, упрямым характером, он очень хорошо показал верность мужской дружбе, душевную красоту. Замечательно воссоздал Алексея Трофимова артист Г. Юматов. Нельзя не заметить и его жену Любу, актриса очень живо, ярко, близко раскрыла нам душу этой до конца русской женщины.

Я очень люблю кино и театр, и, может, поэтому после фильма долго живет во мне судьба того или иного героя.

После просмотра фильма, когда я пришла в общежитие и на следующий день на работе, мне почему-то казалось, что они — и Алексей, и Люба, и Иван, и командир эскадрона, Маша, Егор — все рядом со мной. И за то, что они живут в моей судьбе, за то, что вы помогли мне понять этих людей, большое спасибо, низкий наш сибирский поклон.

Н. ГРИНЬКО, 18 лет

Барнаул

●

...Хочу выразить не только от себя, но и от всех зрителей и особенно от нас — молодежи—огромную благодарность и признательность за преподнесенный урок, сутью которого, по-моему, является то, что это фильм о преемственности поколений, ответственности не только за себя, но и за прошлое, настоящее и будущее нашего народа, воинский и человеческий долг — все это воплотилось в героях вашего фильма, жизнь которых была прожита актерами на экране. Ведь их жизнь — история нашей страны. И по праву этот фильм в основном обращен к молодежи, потому что ей продолжать то, за что боролись Алексей Трофимов и его друзья.

Без подписи

Кемерово

●

Просмотрев кинокартину «Офицеры», я как бы вновь пережила свою молодость, годы войны, жизнь на флоте.

Я прожила вместе с мужем на флоте 31 год. 20 лет в Полярном, 11 лет в Севастополе. Я была женой не офицера, а матроса. Мне так хорошо знакомы трудности армейской жизни! Фильм «Офицеры» правдиво их показал.

Я родилась в 1919 году — гражданскую не помню, а вот Отечественную пришлось пережить на флоте.

Становление офицера, черты, определяющие его профессию, очень удалось показать режиссеру.

Хорошо сыграл свою роль артист Юматов, удалась роль его жены Любаши. Трудная юность, а потом зрелость — все это хорошо показали артисты.

Верность своей любви хорошо показал артист Лановой, образ его обаятелен.

Хотя в картине взят большой период времени, но она смотрится с большим интересом, и в некоторых местах даже хочется поплакать немножко.

Игра суворовца Вани меня просто покорила. Пусть на наших экранах побольше будет картин о жизни военной — это так необходимо для молодых девушек, которые иногда гонятся за погонами, деньгами и не представляют трудностей жизни, офицерской жизни.

Еще раз спасибо за хорошую картину всему коллективу артистов.

Большого вам плавания, режиссер Роговой, и девять футов чистой воды под килем, как говорят на флоте моряки.

С уважением к вам

Борблик

Екатерина Андреевна БОРБЛИК

Ярославль

●

...Извините меня, может, я несколько нескладно выражаюсь в этом письме, но я страстный любитель кино и пишу от всей души.

Мой отец погиб в 1945 году на войне, я его не знаю, так как он меня видел всего два дня, когда мне не было и двух лет от роду. Но я свято чту память о своем отце и никогда не забываю о тех, кто отдал свои жизни за наше счастье.

Ваш фильм очень нужный, очень важный для современного молодого поколения.

Фильм «Офицеры» заставляет задуматься о многом: о чувстве долга, верности в дружбе и любви, о месте молодого человека в жизни. Пусть молодое поколение никогда не забывает о том, что есть очень важная и нужная профессия: «защищать свою Родину». Ваш фильм учит этому.

В. Шаповалова

В. ШАПОВАЛОВА,
бухгалтер Госбанка

Новокузнецк

●

Уважаемые товарищи Роговой и Юматов!

Нам по 17 лет, мы не видели ужасов войны, поэтому не всегда уделяем должное внимание людям, которые отстояли нашу свободу и принесли нам счастье.

В этом году мы окончили 10 классов, и многие наши одноклассники избрали себе профессию защитника Родины.

Нам запомнился каждый кусочек, каждый эпизод фильма. Очень четко подобрано музыкальное оформление фильма, сюжет перекликается с музыкальной темой, замечательно сыграны детские роли.

Сухарева
Шулов, Гурилева

Наташа СУХАРЕВА,
Галя ГУРИЛЕВА,
Валя ТУГОВА

Ярославль

●

Фильм очень нужный и интересный. Он не только волнует испытаниями, выпавшими на долю нашей Родины; но и заставляет задуматься над своей жизнью, может быть, заново пересмотреть что-то в ней.

Хочу пожелать, чтобы больше выходило на экран фильмов, повествующих о наших воинах, о нелегкой солдатской службе, о доблестных офицерах Советской Армии.

Думаю, что выражаю чувства многих, не решившихся написать вам...

С уважением, одна из тысяч ваших зрителей.

Мне 19 лет. Работаю. Учусь.

Барнаул **Без подписи**

●

Мне этот фильм дорог и близок тем, что мой муж — офицер. Служит уже 20 лет. Когда была война, он был еще молод, и поэтому в войне ему участвовать не пришлось. Но все равно — профессия эта не легка и в мирное время. Насколько все в фильме продумано, как психологически тонко подмечены многие детали из нашей жизни. Конечно, люди, которые не знают нашей жизни, не обратили, может быть, внимания на некоторые детали, а нам они видны и близки. Мы с мужем живем уже двенадцать лет. У нас двое детей. За этот период мы переезжали с места на место пять раз. Жили и на частных квартирах, и на общих кухнях, и в гостиницах. Я все время работаю и учусь, нынче, вот сейчас у меня госэкзамены, заканчиваю педагогический институт. Старшая дочка закончила четвертый класс. За это время она сменила четыре школы. Вот видите, как правильно все в вашем фильме. Весь фильм — это сама жизнь. Да, мы всегда ждем своих мужей. Ждем, когда они уезжают на учения на 2—3 месяца, ждем, когда уезжают на 7—8 месяцев на учебу, ждем, когда они уходят в наряд. Нелегко быть женой офицера, но я не жалею о том, что связала свою судьбу с человеком этой профессии. Нам надо быть чуткими, стойкими. Нам надо много сил, ведь когда наши мужья уезжают, то в семье с детьми я бываю и за мать и за отца. Так хочется, чтобы мои дочери выросли хорошими людьми! Хочется сказать большое спасибо всем, всем, всем, кто создавал этот фильм.

Елфимова

Лидия Александровна ЕЛФИМОВА
Пермь

●

...Мне — 18, у нас очень дружная группа из 25 человек — всего 5 девчонок, поэтому вся инициатива в руках ребят.

К счастью, недавно нам удалось побывать на премьере фильма «Офицеры». Если бы вы знали, товарищ Роговой, сколько было разговоров о вашей работе и об актерах, но все мнения сводились к одному: ваша картина звучит, как гимн человеку. Я никогда еще не смотрела с таким удовольствием и интересом картину о судьбах старшего поколения.

Правда, не так давно я видела картину «Красная площадь», великолепная вещь! Но почему-то именно ваш фильм произвел на меня особенное впечатление.

И вот вопрос к вам: при создании этой картины, раскрывая отношения этого треугольника — Иван, Люба, Алексей,— вы опирались, ну, что ли, на какой-то свой жизненный опыт, на веру в настоящие человеческие чувства?

То есть короче — имеет ли значение для создания кинофильмов личное отношение режиссера к жизни, к людям?

Второй вопрос: что вас привлекает в киноискусстве и с чего вы начинаете работу над фильмом?

А потом у меня есть вопросы к Георгию Юматову: смотрит ли он фильмы со своим участием, и с чего начинается актерская работа над ролью?

Оля Голубева

Оля ГОЛУБЕВА
Ярославль

●

Экранизировать какое-нибудь произведение классики — несомненно чрезвычайно тяжелый труд. Но совсем другое дело — поставить волнующий современный фильм. Это не менее почетный, но, по-моему, даже более тяжелый труд. Ведь так тонко понять, что может до глубины души тронуть и взрослого и ребенка, и инженера и писателя, и студента

«Офицеры». Алексей Трофимов — Г. Юматов, Люба — А. Покровская, Иван Варрава — В. Лановой

и рабочего, — это талант коллектива. И общее, что волнует нас, зрителей, людей столь разных по возрасту, эрудиции, по характерам, житейским канонам,— это воспетая в фильме профессия, которая получила такое хорошее название — «защищать Родину».

В общем-то после «У озера», «Журналиста», «Твоего современника», «Все остается людям» — по этим фильмам можно судить о лице нашей кинематографии.

В вашей картине очень кратко, образно за час сорок минут перед нами проходят годы гражданской войны, события на Дальнем Востоке и в Испании, времена Отечественной войны. И все это — через призму судеб трех удивительных людей.

Как трогает величие дружбы Алексея и Ивана, даже женщина не встала между ними, хотя трудно было понять, кто же сильнее любит ее — ведь один посвятил всего себя ей, став ее мужем, а другой — оставшись одиноким. Грустно. И прекрасно! Разве это не успех героя, когда к концу фильма уже настолько поймешь его, что начинаешь предугадывать поступки. Я так и думала, что Иван — генерал-майор, как мальчишка, начнет рвать цветы с клумбы для любимой женщины. И чудо свершилось!

Очень запомнился небольшой эпизод. Погиб замечательный человек, командир, заслонивший собой женщину. Еще сильна боль в сердцах людей, на лицах друзей скорбь.

И после этого на экране показано небо с быстро перестраивающимися облаками, мгновение — и от облаков осталась легкая дымка. Это символично: жизнь не стоит на месте — и вот рождается новый человек, тоже Егор.

Пусть не все заметят в этом фильме, не все сумеют разгадать замысел режиссера, но сколько других замечательных моментов в фильме! А что-

бы тонко все подметить, надо очень любить смотреть в небо, следить за перестройкой облаков, может быть, часами, уметь еще более остро почувствовать боль раздумий двух друзей, когда расставание происходит ночью, луна над морем усиливает грусть и уходящий парусник на миг попадает на нужную дорогу, а затем исчезает. Так Иван бежал по крышам вагонов поезда, чтобы просить о помощи для Любаши. Он заслонил собой солнце, и казалось, что яркие лучи человеческого духа исходят от этого отчаянно смелого, в то же время безгранично нежного человека...

Шлыкова

З. ШЛЫКОВА, студентка, биолог
Пермь

●

Смотрел я этот фильм с откровенными (чего тут стесняться!) слезами на глазах. Хорошими слезами поплакала и моя офицерская подруга-жена. Слишком многое перекликается в нашей судьбе с тем, что сказано в фильме. А таких людей, как люди нашего поколения, принявшие эту мучительно-радостную судьбу, становится все меньше и меньше. Пусть же наша молодежь посмотрит этот фильм, вдумываясь в суть вещей. К своему счастью, я заметил, что и молодежь смотрит фильм с большим интересом.

В годы Великой Отечественной войны мне привелось быть военно-полевым хирургом переднего края и вдосталь насмотреться на тех самоотверженных людей, которых вы показываете в фильме, на их раны, на их кровь...

И вдруг до боли обожгла мою душу мысль — ведь вместе с нами уходит в Лету и память о тех скромных героях, которые спасали жизнь солдат и офицеров.

75 процентов возвращенных в строй из числа раненых солдат и офицеров — это уже само по себе при такой тотальной войне эпос!

Меня эта тема волнует не только в силу моей причастности к событиям тех трагических и героических времен. Отнюдь! И не только потому, что здесь пронзительно, до боли душевной сочетается героическое и гуманное. В теории военного искусства есть одно интересное положение: победа обычно достигается ранеными (сущность этой «парадоксальной» формулы состоит в том, что один обстрелянный, обученный, побывавший в боях солдат стоит десяти солдат маршевой роты, брошенной в бой прямо с ходу).

Скудно, очень скудно в нашей литературе сказано об этом, эпизодически обозначено также и в художественной кинолетописи о войне. Но все это прямо-таки просится на экран!

С глубоким уважением

Л. Попов

Л. ПОПОВ, полковник медицинской службы в отставке
Москва

Георгий Юматов,
актер

Фильм сделан. От тебя уже ничего не зависит. Теперь ты — зритель...

Каждый раз, когда я как зритель смотрю фильм с собственным участием и вдруг вижу какой-то эпизод, какой-то штрих, который можно было бы сыграть по-другому, точнее, выразительнее, я с некоторой грустью думаю о том, что это не театр. В театре ты сразу ощущаешь реакцию зрителя: сегодня сыграл неточно — завтра выйдешь на сцену и сыграешь лучше.

Но если бы меня спросили, в чем выражена конкретно суть твоей актерской работы, я бы сказал — в разговоре со зрителем. В разговоре мысленном или публичном, во встречах, в письмах, в дискуссиях, в рассказах о том, как создавался фильм. Причем для меня, актера, рассказ о том, как снимался фильм,— это снова возвращение в жизнь своего героя. Отвечая на такие вопросы, я иногда ловлю себя на мысли, что отвечаю-то не я... Отвечает мой герой, который все еще живет во мне и заставляет меня смотреть на происходящее его глазами.

Во всяком случае, именно это я замечаю за собой после того, как была закончена

работа над фильмом «Офицеры» и наша творческая группа стала получать письма от зрителей. Для меня работа над образом Алексея Трофимова имела особое, глубоко личное значение. Но об этом — чуть позже. Главное же в том, что, судя по откликам, наш фильм приняла молодежь. И это было самым радостным для всех, кто принимал участие в создании фильма «Офицеры». Помню одно коллективное письмо, в котором старшеклассники делились своими впечатлениями о фильме, а в конце сообщали, что всем классом решили поступать после окончания школы в военные училища. Наш фильм помог им выбрать профессию...

В том, что люди моего и более старшего возраста увидели в фильме многое сходное с их собственными судьбами, нет ничего удивительного. Ведь в судьбах героев фильма, как заметил один из зрителей, отражена история нашей страны. Поэтому трудно передать, как волнуют меня строки из письма девятнадцатилетнего человека, который родился и вырос после того, как герои нашего фильма прошли через самые тяжелые испытания во имя будущего этого девятнадцатилетнего человека: «Фильм... не только волнует испытаниями, выпавшими на долю нашей Родины, но и заставляет задуматься над своей жизнью, быть может, заново пересмотреть что-то в ней». В этих строчках — оправдание смысла моего труда и труда моих товарищей, и если бы не было таких отзывов, это означало бы, что мы со своей работой не справились... Это главное, о чем бы мне хотелось сказать всем, кого наш фильм не оставил равнодушным.

Многие зрители в той или иной форме спрашивают меня о том, как личное, пережитое мной в жизни совмещается в фильме с судьбой Алексея Трофимова и совмещается ли?

Работа над образом Алексея Трофимова для меня была одной из самых значительных, трудных и интересных за последние годы. Именно потому, что в судьбе моего героя было очень много дорогого мне. Тот, кто видел фильм, знает, что в чисто сюжетном плане — это ряд отдельных фрагментов, эпизодов, охватывающих большой промежуток времени. И в каждом отдельно взятом фрагменте герой д е й с т в у е т. Другими словами, по сюжету дана уже готовая, скажем так,— запрограммированная, цепь поступков, находящихся в последовательной временной и логической связи. Моя задача состояла не в том, чтобы «эффектно» пройти эту программу событий, заложенную в сценарии. Я должен был создать точный, психологически «выверенный» характер человека, профессия которого — защищать Родину. А в эту профессию входит также и обязанность умирать. Да-да. Просто уметь умирать, если это необходимо. К этому офицер должен быть готов всегда. В отличие от характера человека любой мирной профессии характер офицера не может и не должен формироваться в бою, то есть в тот критический момент, когда офицер обязан д е й с т в о в а т ь. Характер офицера должен формироваться заранее, в мирное время, а в бою офицер обязан побеждать. Вот такая у моего героя профессия...

Даже если бы вместо тех эпизодов, которые увидел зритель, в фильме были бы какие-то другие, может быть, менее драматичные, Алексей Трофимов все равно должен был бы остаться самим собой.

Работать было нелегко по многим причинам. Назову не самую сложную — чисто технического характера. По некоторым соображениям мы были вынуждены начать съемки фильма с... конца. С той самой сцены, когда Алексей Трофимов, уже генерал-майор, командир танковой дивизии, вызван в вышестоящий штаб и там неожиданно встречается со своим старым боевым другом генерал-полковником Иваном Варравой. Для того чтобы снять эту сцену, всем участникам эпизода мысленно пришлось проиграть весь фильм с самого начала. Но ведь фильма еще не было! И так в течение работы над фильмом необходимо было по многу раз проигрывать судьбу своего героя, учитывая последовательность психологического развития характера. Впрочем, это один из рабочих моментов, знакомых многим актерам, снимающимся в кино. Более важным для меня было другое. Я мысленно «лепил» образ героя, переживая то, что уже

было мною пережито в жизни. Я «складывал» образ Алексея Трофимова из воспоминаний о тех людях, с которыми бок о бок прошел трудные годы войны. Во время войны я служил рулевым на бронекатере, воевал в составе Дунайской флотилии. Мне пришлось пережить гибель боевых друзей, я знаю, что такое победа в бою и какой ценой она дается. Мне не раз приходилось вести катер в базу, когда на палубе истекали кровью мои товарищи; я помню, как стоял, опершись на рулевую рубку, раненый командир катера и продолжал руководить боем, пока я не вывел поврежденный катер из-под огня... Эти люди, дни, годы врезались навсегда в мою память и во многом определили мое отношение к творчеству, к работе в кино. Поэтому я испытывал глубочайшее удовлетворение, работая над образом Алексея Трофимова, по этой же причине мне было нелегко создавать этот образ и еще труднее было расставаться с ним, когда съемки были закончены.

Но не только мне было трудно расставаться со своим героем. Герои фильма «Офицеры» сдружили всех нас, кто работал над этим фильмом. И когда нам пишут: «Мне этот фильм дорог и близок тем, что мой муж — офицер...», когда нам пишут слова благодарности, мы рады тому, что нам удалось передать своим фильмом кое-что из задуманного, и мы, в свою очередь, хотим поблагодарить наших друзей-зрителей за то, что они выбрали такую же нелегкую судьбу, какая выпала на долю наших героев.

Многие зрители интересуются дальнейшими творческими планами тех, кто принимал участие в работе над фильмом «Офицеры». Спрашивают, не хотели бы мы сделать еще один фильм об офицерах Советской Армии.

Сам я с удовольствием продолжал бы работу над этой темой. Думаю, не ошибусь, если отвечу и за всех тех, с кем вместе работал над фильмом. Больше того: заканчивая съемки фильма, мы уже говорили о том, что было бы неплохо сделать еще один — о современной Советской Армии, показать поколение офицеров, выросшее после войны, тех, кому сейчас доверено дело защиты нашей Родины.

Борис Васильев,
Кирилл Рапопорт,
кинодраматурги

Редакция журнала «Искусство кино» попросила нас прокомментировать письма первых зрителей фильма «Офицеры». Мы взялись за это потому, что последняя работа является для нас своего рода этапом и наиболее четко отражает наши эстетические позиции, за которые мы готовы бороться с открытым забралом.

Сценарий фильма «Офицеры» был задуман как лирико-романтический, и в этом смысле выбранный жанр полностью раскрывает точку зрения авторов и на рассказанную историю и на ее героев. Это фильм о наших отцах, совершивших великую революцию, и естественно, что с самого начала мы смотрели на своих героев чуточку снизу вверх. Мы очень любили их, и мы очень хотели, чтобы их полюбил зритель, и поэтому мы откровенно идеализировали их.

Нам чрезвычайно приятно отметить, что все наши корреспонденты без всяких оговорок приняли предложенную им точку зрения и тоже посмотрели на наших героев чуточку снизу вверх. Спасибо вам за это, дорогие друзья! Нет, не за то, что вы хвалите нашу картину, а за то, что вы сохранили в себе умение восхищаться романтическим, преклоняться перед героикой, сопереживать лирическому. Да, мы все — дети своей Родины, мы все сопричастны к ее судьбе, к ее «мучительно-радостной» судьбе, как отлично сказано в одном из писем. Мучительно-радостной: вспомните первую мировую, две революции, самую долгую и кровавую из всех войн — Отечественную. Вспомните и то, что это жизнь о д н о г о поколения! Вспомните и представьте людей, которые сумели все это преодолеть, победить и возродить из пепла. Представьте масштабы их дел, силу их характеров, величие их духа.

Патриотизм начинается с восхищения деяниями отцов. Мы обратили внимание на возраст авторов писем и обрадовались, что большинство — люди молодые. Обрадовались их мыслям, их восприятию, чистоте их сердец.

Каждый фильм отправляется к зрителю

с этикеткой «До востребования». Это естественно, но есть и более короткий адрес: любое произведение искусства всегда адресовано молодежи. Что вынесет она, эта молодежь, просмотрев очередной фильм? Гнев или грусть, добрую улыбку или злую усмешку, желание стать таким, как герой, или немедленно побежать в парикмахерскую и сделать прическу «под героиню»— об этом прежде всего думаешь, когда фильм выходит на экраны.

Зритель уносит с собой то, что мы ему даем. Только это — и не нужно обманывать себя. А это значит, что о партийности в искусстве нужно думать и нужно говорить как о самой главной задаче нашей работы.

Разумеется, нам было приятно читать подборку писем, столь высоко оценивающих нашу работу, но сейчас, работая над этими письмами наших зрителей, мы испытываем и чувство некоторой неловкости, потому что авторам проще комментировать такие письма, которые критикуют их работу, нежели те, которые хвалят ее. Впрочем, нам пришлось прочитать также и два резко критических письма, опубликованных в 21-м номере журнала «Советский экран» под рубрикой «Рецензирует зритель». Мы пользуемся случаем, чтобы высказать некоторые наши соображения по поводу одного из этих писем — инженер-подполковника Е. Богданова. Товарищ Богданов считает существенным пороком фильма «Офицеры» тот факт, что в нем обойдено молчанием техническое перевооружение нашей армии, произошедшее в послевоенные годы, не нашли отражения принципиально новые офицерские профессии, рожденные технической революцией. Если мы правильно поняли подполковника Богданова, то он считает, что картина наша не стала рассказом о современной армии. Но нам кажется, что современность наших героев в их понимании своего долга перед Родиной; в сознании необходимости своей профессии; в преданности делу защиты завоеваний революции; в готовности отдать, если потребуется, свои жизни за это дело. И нам очень хочется верить, что современность героев наших вытекает из того, что каждый из них — представитель современного общества, строящего коммунизм.

В некоторых письмах зрители ставят вопросы, на которые мы с удовольствием ответим. Так, Оля Голубева спрашивает, имеет ли значение при создании картины личный опыт авторов, их отношение к жизни, к людям. Мы можем ответить Оле, что оба сценариста фильма «Офицеры» в прошлом капитаны Советской Армии, прослужившие в ее рядах в общей сложности свыше четверти века, окончившие военные академии. А один из них — сын кадрового офицера, познавший армейскую жизнь, как говорят, еще с пеленок. Спрашивают также, с чего начинался наш фильм. Трудно ответить на такой вопрос. Фильмы начинаются по-разному. Мы, например, возможно, задумались впервые над сценарием для этого фильма во время обсуждения одной из наших первых военных картин. Тогда присутствовавший на обсуждении известный советский военачальник, Маршал Советского Союза сказал нам: «Напишите-ка, ребята, сценарий о жене офицера. Право же, она заслужила это. Вот посмотрите,— тут он показал на борт своего кителя, где во много рядов красовались орденские планки.— Половина этих наград — ее...»

Но главное в нашей работе заключалось все же в том, чтобы найти героев в гуще армейской жизни, и теперь, когда мы их нашли и полюбили, смеем надеяться, что они возвратятся в жизнь, к тем людям, среди которых и для которых они родились.

Очень хорошо, что зрители пишут создателям фильмов. И пусть главным образом пишут артистам, это вполне естественно. Ведь в конце концов, как бы ни был хорош сценарий, талантлив режиссер и оператор, только а к т е р остается наедине со зрителями и только он один концентрирует в создаваемом образе замыслы коллектива единомышленников, работавших над фильмом.

Но и мы, сценаристы, приносим большую благодарность за письма нашим корреспондентам, потому что письма эти помогают в размышлениях над судьбами наших героев, жизнь которых, как мы надеемся, не заканчивается вместе с окончанием кинофильма.

искусство КИНО искусство

Памяти Ольги Преображенской

Ал. Романов

В возрасте 90 лет скончалась Ольга Ивановна Преображенская — режиссер и актриса, многое сделавшая для развития советского, а еще ранее — русского дореволюционного киноискусства.

Ее вступление в строй советских кинематографистов относилось к 1925 году, когда на советских киностудиях, именовавшихся тогда кинофабриками, был создан шестьдесят один полнометражный художественный фильм (в 1926 году — девяносто два, в 1927 году — сто семь).

Нет нужды перечислять здесь даже лучшие из кинопроизведений тех лет, так много было «лучших», с восторгом принятых зрителями. В эти годы вышли на экраны такие шедевры советского киноискусства «немого» периода, как «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна, как «Мать» Всеволода Пудовкина, и такие интереснейшие фильмы, как «Его призыв» Якова Протазанова, «Звенигора» Александра Довженко, «Парижский сапожник» Фридриха Эрмлера, «Поэт и царь» Владимира Гардина, «По закону» Льва Кулешова, «Закон и долг» К. Марджанова, «Намус» Амо Бек-Назарова. Именно в этот период весьма интенсивно и динамично, хотя, разумеется, не без осложнений и трудностей, совершался процесс становления советской кинематографической школы, ее основополагающих реалистических принципов.

В этом потоке новых имен и картин возникло и имя Ольги Преображенской, известной в прошлом актрисы и кинорежиссера. В 1925 году на 1-й фабрике «Госкино» она ставит драму «Федькина правда», а в 1926 году — экранизацию чеховского рассказа «Каштанка». В 1927 году на экраны выходят ее новые работы: «Аня» и «Бабы рязанские».

Нам, молодым, критически настроенным зрителям того времени, в режиссерской манере Преображенской сразу же приглянулись такие подкупающие черты, как человечность, душевная взволнованность, пристальное внимание к, казалось бы, самым простым и естественным человеческим чувствам, отсутствие назидательности, стремление заменить поясняющую надпись выразительным лицом актера. Становилось очевидным, что после «Бабьего лога» и «Глуши поволжской» С. Митрича, «Случая на мельнице» С. Козловского и «Жены предревкома» А. Иванова-Гая с их весьма приблизительным отражением действительности и безликими персонажами в кинематографе произошло что-то важное, новое. На экране появились не просто «бытовые драмы из жизни деревни», каких немало появлялось и раньше, а произведения, исполненные веры в силу человека, в красоту человеческих чувств.

В первых трех фильмах Ольги Преображенской, рассчитанных, кстати, не только на детскую аудиторию, бросалось в глаза художественное своеобразие режиссерского почерка, связанное со стремлением сообщить развертывающимся на экране событиям высокую

эмоциональность и оправданный жизненным содержанием драматизм. Но наиболее выпукло эта, несомненно, счастливая особенность ее режиссуры проявилась в фильме «Бабы рязанские».

В картине «Бабы рязанские» на первый взгляд не было каких-либо серьезных «новаций», как не было и тех «новшеств», какими удивляли в ту пору зрителей иные режиссеры и операторы. Нет, фильм был сделан приемами монтажа, для своего времени уже достаточно испытанными и выглядевшими традиционно. Но эмоциональное звучание фильма, связанное с обращением его авторов к живым человеческим страстям, к растущему в послеоктябрьской деревне протесту против далеко не искорененных еще тогда пережитков старого быта, связанных с подавлением личного достоинства женщины-крестьянки, с ее невыносимо тяжелым, приниженным положением в семье, порождало живой зрительский интерес к «Бабам рязанским». Картину хотелось смотреть и смотреть.

И вскоре об Ольге Преображенской заговорили как о большом мастере социально значимых, эмоциональных художественных лент. О ее фильмах пишет «Правда». Ей посвящают статьи и рецензии специальные газеты и журналы — «Кино», «Советское кино», «Советский экран».

В фильмах Ольги Преображенской, последовавших за «Бабами рязанскими»,—«Светлый город», «Тихий Дон», «Вражьи тропы», «Парень из тайги» (большинство этих картин было поставлено ею в творческом содружестве с И. Правовым) — современников также подкупало стремление авторов проникнуть во внутренний мир героев, привлекавших чистотой и цельностью души, высоким строем нравственных идеалов.

Подбор исполнителей основных ролей в этих фильмах отличался продуманностью и своеобразием. Актеры, приглашенные Преображенской на ведущие роли, обладали запоминающейся выразительной внешностью, умением создать мужественные характеры.

Эмма Цесарская, сыгравшая в фильме «Бабы рязанские» свою первую роль — непокорной,

Ольга Ивановна Преображенская

бунтующей крестьянки Василисы, запомнилась зрителям и своей яркой, подлинно русской красотой и своей эмоциональностью, способностью к передаче глубоких и сильных движений души. Эти черты ее таланта получили развитие в образах Аксиньи в «Тихом Доне» и Лушки во «Вражьих тропах». Актрисы Е. Максимова и Р. Пужная, выступавшие в фильмах Ольги Преображенской, также завоевали признание и любовь зрителей. Ею же было открыто выдающееся артистическое дарование тогда еще безвестного молодого человека, штатного статиста студии Малого театра Андрея Абрикосова — ныне народного артиста Советского Союза. Абрикосов с общепризнанным успехом сыграл в картине Преображенской Григория Мелехова.

Думается, поэтому характеризовать творчество Ольги Преображенской как опыт «экранизации народного быта», именовать ее

«бытописателем в кино 20-х годов», как это сделано в первом томе «Истории советского кино», было бы по меньшей мере не точно. Ее творчество и как актрисы и как кинорежиссера, несомненно, шире, глубже, чем простое «бытописательство», да и тематически созданные ею картины никак не укладываются в эти рамки*.

Многие ее шаги в искусстве для своего времени были п е р в ы м и, отличались смелостью и самостоятельностью.

Драматическая актриса, учившаяся в школе Московского Художественного театра под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, а затем в течение десяти лет работавшая на сценах театров Мейерхольда, Марджанова, Таирова, она одной из первых русских театральных актрис решилась на такой «компрометирующий серьезную драматическую актрису» шаг, как съемка в кино.

В киноателье фирмы «Тиман и Рейнгардт» Ольга Ивановна впервые пришла в 1913 году. С техникой и приемами игры для экрана ее знакомил Яков Александрович Протазанов. Новое искусство увлекло двадцатидевятилетнюю актрису своими «таинственными возможностями». «Работа в кино, — писала она в своих «Воспоминаниях»,— сразу захватила меня тем, что так безмерно расширила масштабы действия для актера сравнительно со сценой театра и пыльными кулисами. Игра на природе, в настоящем лесу, в поле, с настоящим ветром... Мне казалось, что все это реальное окружение вдохновляет и расширяет восприимчивость актера, делает такими правдивыми и яркими его чувства»**.

После удачного дебюта в роли Мани Ельцовой в фильме «Ключи счастья» режиссера Я. Протазанова Преображенская сыграла главные роли в фильмах — экранизациях произведений русской литературной классики: Лизу в «Дворянском гнезде», Елену в «Накануне», Наташу в «Войне и мире».

А затем, будучи уже известной и признанной киноактрисой, она решается испробовать свои силы в кинорежиссуре. Это был шаг по тому времени невиданный по дерзости, но она его сделала и стала первой женщиной-кинорежиссером в русском и советском кино.

Она пришла в кинорежиссуру в 1916 году, еще в дореволюционной России. Первой ее режиссерской работой был фильм «Барышня-крестьянка» по одноименному произведению А. С. Пушкина. О том, как непросто было ей начинать, свидетельствуют следующие строки из ее «Воспоминаний».

«Фильм получился, — писала Ольга Ивановна,— его хвалили, но так как это была первая постановка женщины-режиссера, то к этому отнеслись недоверчиво, и часто на афишах и в рецензиях мою фамилию писали с мужским окончанием или приписывали постановку другим режиссерам»*.

Первой среди женщин — киноактрис и кинорежиссеров — она выступила в дореволюционном, а затем в советском кино и в качестве автора (или соавтора) сценариев большинства поставленных ею фильмов.

Нельзя не подчеркнуть особо и тот знаменательный факт, что первая экранизация «Тихого Дона» М. Шолохова была осуществлена Ольгой Преображенской (в творческом содружестве с И. Правовым). Эта ее работа в серьезных трудах по истории кино справедливо расценивается как «во многом удавшаяся попытка» экранизировать первую часть знаменитого романа. И даже те историки кино, которые считают, что постановщики фильма «не сумели передать социальную наполненность и народность шолоховской эпопеи», не могут не признать, что постановщикам многое удалось воссоздать на экране из мира шолоховских образов, удалось верно

---

* Об этом свидетельствует простой перечень фильмов, поставленных О. И. Преображенской. Ею была осуществлена постановка следующих немых и звуковых художественных картин: совместно с В. Гардиным — «Барышня-крестьянка» (1916), «Железная пята» (1919), «Помещик» (1923), «Слесарь и канцлер» (1924); совместно с И. Правовым — «Бабы рязанские» (1927), «Светлый город» (1928), «Последний аттракцион» (1929), «Тихий Дон» (1930), «Вражьи тропы» (1935), «Степан Разин» (1939), «Парень из тайги» (1941); самостоятельно — «Виктория» (1917), «Федькина правда» (1925), «Каштанка» (1926), «Аня» (1927).

** «Кино и время», бюллетень Госфильмофонда, выпуск четвертый, стр. 164.

* «Кино и время», выпуск четвертый, стр. 170.

и убедительно очертить характеры главных героев романа.

В 1935 году Ольге Ивановне Преображенской — первой в нашем кинематографе женщине-кинорежиссеру, киноактрисе и педагогу, воспитателю молодых кинематографистов — за длительную и плодотворную работу было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

К работе в кино Ольга Ивановна всегда относилась с огромной ответственностью. Она постоянно ощущала на себе вдохновляющее воздействие и требовательность многомиллионных киноаудиторий и была счастлива, если зрители правильно понимали ее художественные замыслы, если ее творческий пульс, как она выражалась, совпадал, звучал в унисон с взволнованной пульсацией зрительных залов.

В 1941 году, в канун Великой Отечественной войны, в возрасте 57 лет, Ольга Ивановна поставила свой последний фильм — «Парень из тайги».

Известный советский киноактер Иван Федорович Переверзев, исполнявший в этом фильме главную роль, так рассказывал мне о своих встречах с Ольгой Ивановной Преображенской и о ее работе над этим фильмом:

«Своим рождением в кино я обязан фильму «Парень из тайги». На этом фильме мне посчастливилось встретиться с замечательными художниками — кинорежиссерами Ольгой Ивановной Преображенской и Иваном Константиновичем Правовым.

На меня, тогда совсем еще молодого актера, Ольга Ивановна произвела неизгладимое впечатление своей непохожестью на того кинорежиссера, какой представлялся моему воображению. В то время она была уже немолодой женщиной с добрыми серыми глазами, всегда просто одетой и очень скромной. На съемочной площадке даже команду «мотор» она произносила как просьбу, подчеркивая в произношении букву «о». Никогда не навязывая актерам режиссерских заданий, она как бы втягивала их в откровенный разговор о жизни, постепенно переводя этот отвлеченный разговор в русло снимаемой сцены.

Первое время такая манера общения с актерами меня и удивляла и, каюсь, раздражала. Ольга Ивановна, видимо, чувствовала это. Она обычно не только не спускала с меня внимательного взгляда, но и часто спрашивала: «Почему сегодня такой грустный?», «Какая у вас мама?», «Хорошо ли нынче спал?» — словом, на первый взгляд, интересовалась только моей личной жизнью, довольно обыкновенной, но не моим отношением к роли, которую я исполнял. Бывало, что я сердился на ее «праздные» вопросы, но, посмотрев в ее глаза, где было так много тепла, нежности и материнской заботы, мгновенно превращался в послушного теленка, готового рассказать все, все... Приведя меня таким образом в спокойное состояние и настроив, как она говорила, на нужную волну, Ольга Ивановна затем снова тихо произносила «мотор» и съемка начиналась.

Позже я понял, что это был ее педагогический прием — ведь в то время я был еще совсем неопытным актером, боялся киноаппарата и часто «зажимался»...

В обыденной жизни Ольга Ивановна была необыкновенно проста, добросердечна, а уж нашу актерскую братию, не всегда послушную, просто боготворила. Когда мы находились в экспедиции и жили в деревне под Москвой, то по ее просьбе нас, актеров, поселили рядом с домом, где жила она, чтобы мы, как она говорила, были у нее под рукой.

И действительно, актеры всегда были с нею рядом, уважали и любили ее — большого мастера и чудесного человека. Не исключено, что сказывалось и родство душ: ведь Ольга Ивановна была прекрасной киноактрисой, не раз украшавшей своим исполнением русский экран. Потому-то, наверное, у нее и было такое тонкое понимание природы актера, его психологии.

Да, мне здорово повезло, что в годы моей актерской юности мне довелось общаться и работать с таким мастером советского кино, как Ольга Ивановна Преображенская...»

Не думаю, что следует еще что-нибудь добавлять к этому простому и глубоко искреннему рассказу.

искусство КИНО искусство

за рубежом

Утверждение истины, разоблачение мифов

Статья третья

Г. Капралов

В своей атаке на традиционные мифы Артур Пенн обращается к далекому прошлому. Сидней Поллак в картине «Загнанных лошадей ведь пристреливают?» вспоминает не такие уж далекие дни: конец двадцатых — начало тридцатых годов. Он стремится развеять еще одну иллюзию из числа так называемых «общенациональных духовных ценностей» американского общества — миф о якобы живительном, открывающем для всех «равные возможности» духе свободного предпринимательства и соревнования, в котором, мол, всегда побеждает наиболее способный, выносливый, активный и т. д.

Избрав в качестве основы сценария повесть Г. Маккоя, написанную в 1935 году и рассказывающую о тысячечасовом танцевальном состязании, в котором принимали участие безработные, Сидней Поллак поднимает эту историю до символа всей американской жизни как некоей «гонки с выбыванием». Как оказывается, победитель здесь известен заранее. Но он отнюдь не тот, для кого этот марафон — вопрос жизни и смерти. Победитель как раз и не получит ничего. В выигрыше остаются лишь организаторы, содержатели человеческого «ипподрома». Они кладут в карман немалые барыши, торгуя людским страданием, муками, смертельными усилиями заработать на кусок хлеба.

Не случайно кадры этой гонки с выбыванием, которую предлагает предприимчивый устроитель «бегов» изможденным от голода и надорвавшимся от многосуточного непрерывного танца людям, подаются режиссером фильма то снятые рапидом (отчего люди на экране движутся, как тени в некоем «загробном мире»), то снятые замедленно (тогда участники марафона проносятся в бешеном верчении какого-то адского круга). Эпизоды обретают символическую выразительность, философское измерение. И, конечно, не случайно вся эта расчетливо организованная пляска смертников, на которую «добропорядочный» американский обыватель покупает билет, чтобы извлечь из этого зрелища сатанинское наслаждение, так живо напоминает забавы нацистов в концлагерях, когда вот так же, в загоне, под веселую музыку, задыхаясь, спешили на пределе человеческих сил и умирали тут же узники фашизма, а их мучители гоготали от возбуждения.

«Я хочу сойти с этого вонючего круга», — говорит главная героиня картины Глория перед трагическим финалом, когда прозвучит роковой выстрел ей в висок (она сама попросит об этом: загнанных лошадей ведь тоже пристреливают?).

«Мои фильмы не о прошлом — о сегодняшнем, — говорил сам Поллак. — В повести

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 11; 1972, № 1.

Маккоя я нашел то, что характерно и для нынешней Америки... Все, все использовать для барыша: бедность, горе, красоту и даже смерть (что ж — тоже острое ощущение для сытой публики!). В 30-е годы это объясняли экономической депрессией, теперь наступила депрессия нравственная».

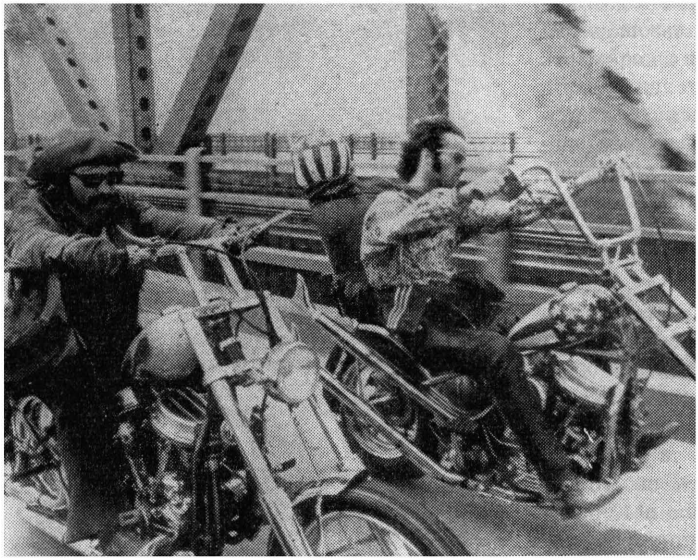
Да, в фильмах Пенна и Поллака речь идет об определенных социальных феноменах, институтах, олицетворяющих всю систему американского «образа жизни». Этот же «ключ» по-разному используют в своих работах и другие режиссеры. Правда, в кинематографическом плане стиль, скажем, Денниса Хоппера, поставившего «Беспечного ездока», действие которого происходит в наши дни, отличается от стиля Поллака, но в то же время и схож с ним. И показательно, что своего молодого героя Уайта он именует еще и Капитаном Америка, а бензобак его мотоцикла раскрашивает цветами государственного флага США.

«Маленький большой человек»

Из фильма мы ничего не узнаем о том, что, как и почему привело Уайта и его друга Билли на ту дорогу, по которой они пустились в буквальном и фигуральном смысле слова. Заработав на продаже наркотиков, они направляются теперь из Лос-Анджелеса на традиционный карнавал в Новый Орлеан, для чего им необходимо преодолеть на мотоциклах не одну сотню километров. Начиная свое путешествие в поисках «истинной Америки наших дней», как говорится в специальном проспекте к картине, они снимают и выбрасывают свои ручные часы, символизируя этим жестом желание как бы «выскочить из времени». Но как покажет дальнейшее развитие событий, ни из времени, ни из окружающего их мира им, естественно, «выскочить» не удастся.

В маленьких провинциальных городках, где Уайт и Билли ненадолго задерживаются, их встречает не только подозрение, пожалуй, вполне закономерное, ибо даже внешний вид этих парней в черных куртках и черных очках, длинноволосых, несущихся на оглушительно грохочущих мотоциклах, не внушает особого доверия. Парни сталкиваются и с откровенной, неспровоцированной враждой, с жаждой поиздеваться над ними, расправиться и уничтожить их. Ночью, когда герои мирно спят вместе со своим случайным и веселым попутчиком, богатым алкоголиком-адвокатом Джорджем, на них нападают любители «охоты на людей», жители соседнего городка. Кстати, эти «мирные» горожане весьма сходны с теми, которых так подробно изобразил Артур Пенн в «Погоне». Спящих избивают палками. Джорджу при этом разбивают голову, и он умирает.

Так кончается первая попытка Капитана Америка и его приятеля «выбросить время». Незадолго до этого рокового часа они у ночного костра говорили об искусственных спутниках, о далеких звездах, о возможности существования иных цивилизаций. Говорили с улыбкой и меланхолией, за которой пряталось желание куда-нибудь убежать из общества, пленниками которого они так и остались до конца. Не нашли они радости и в отшельнической общине хиппи, жизнь которых наедине с природой оказалась отнюдь не столь



«Беспечный ездок»

радужной, как, возможно, показалось поначалу заглянувшим сюда беспечным путешественникам. И в Новом Орлеане, до которого они все же добрались, в дурмане марихуаны, в надрывном, слезливом загуле их время опять-таки было с ними.

Деннис Хоппер — режиссер фильма и исполнитель роли Билли — и Питер Фонда (Капитан Америка) изображают своих героев с симпатией. Разрушая один миф — об Америке, охраняющей своих детей, — они тут же в известной мере создают другой миф, романтизируя кочевую жизнь своих «вольных мотоциклистов». Однако и в этой романтизации есть привкус горечи. А в финале, к которому и стремится подводное течение картины, эта горечь становится нестерпимой.

Мотоциклистов на пустынном шоссе обгоняет грузовик. Сидящему рядом с шофером толсторожему парню, одному из представителей той самой «респектабельной» и «благополучной» своры пьющих и жующих, которая возникала в кадрах кратких остановок мотоциклистов в маленьких городках, не нравится вид этих ребят. И, недолго раздумывая, толсторожий берет автоматическую винтовку, которая в США стала ныне одним из непременных предметов «домашнего обихода», и стреляет. Билли, смертельно раненный, падает с мотоцикла. Не понимая, что произошло, Уайт спешит догнать грузовик, чтобы попросить о помощи. Но гремит второй выстрел. Расписанный цветами флага США бензобак взрывается. В его пламени исчезает и Капитан Америка.

Эти заключительные кадры сняты почти в документальной манере. Они строги, сухи, как протокол. Все показано на средних и дальних планах. Ни одного наезда на Билли и Уайта, на их лица. Без попытки показать умирающего Билли. Без психологии. Без нюансов. Как беспристрастный взгляд свидетеля со стороны. Как зарегистрированное кинокамерой очередное «происшествие» из бесчисленного множества таких же «заурядных» происшествий. Как привычная картина истинной Америки наших дней.

Америка, убивающая своих детей, возникает и на экране в фильме Стэнли Креймера «Благослови зверей и детей». Ее герои — подростки — видят во сне, что их расстреливают. И жизнь в «ковбойском» лагере для подростков, куда их по разным причинам определили родители, вполне в духе таких

«Беспечный ездок»

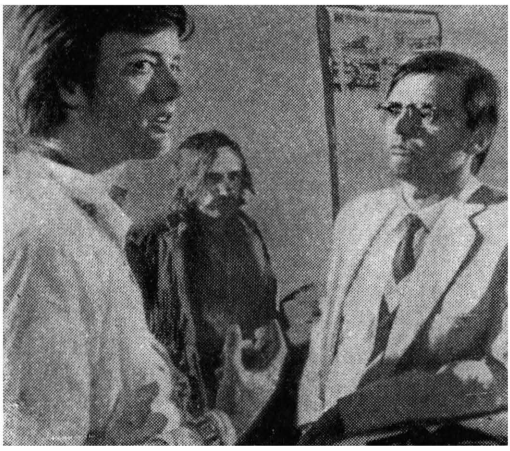
снов. Детей здесь унижают, оскорбляют их человеческое достоинство. Их воспитывают наставники, лишенные истинных моральных устоев. Детей и подростков приучают к жестокости, бесчеловечности, насилию. Воспитатель берет их на экскурсию посмотреть, как богатые бездельники по купленным за доллары лицензиям расстреливают в загоне мирных бизонов. Дети убегают ночью из лагеря, чтобы освободить этих животных. После немалых трудностей в дороге они достигают своей цели и освобождают бизонов. Но, выгнанные ребятами за ограду, животные и не думают спасаться и начинают мирно щипать траву на близлежащем лугу.

Эти кадры — драматическая и философская кульминация фильма. Бизоны, ради спасения которых маленькие герои шли на риск, лишения, преодолевали трудности и опасности, «продали» свою свободу и жизнь за пучок травы. Иносказание, обращенное Креймером к «обществу потребления», прочитывается здесь с полной отчетливостью.

А очередные туристы-убийцы уже спешат к месту безнаказанной охоты. И тогда один из подростков решается на последний отчаянный шаг. Чтобы отогнать бизонов дальше, где их никто не поймает, он садится в грузовик и мчится к стаду. Но охотники, разгадав этот замысел, хотят помешать его осуществлению и открывают пальбу по колесам автомобиля. Этот поединок бескорыстия и стяжательства, благородства и алчности завершается трагически: мальчик убит...

Подводя зрителя к этим финальным кадрам, режиссер весьма красноречиво показывает в сценах воспоминаний мальчиков их семьи, родителей — людей эгоистичных, поглощенных заботами бизнеса и карьеризма, погоней за «благами цивилизации». Эти семьи и бойскаутский лагерь с разных сторон представляют американское буржуазное общество со всей шкалой его «моральных ценностей».

Правда, здесь, объясняя истоки нравственных страданий своих юных героев, их повышенную впечатлительность, Креймер, словно опасаясь, что социальные причины, так тонко и точно обнаженные им, окажутся все же недостаточными для обрисовки индивидуальных характеров, наделяет некоторых из ребят болезненными привычками, патологическими склонностями. Это, на наш взгляд, не



«Беспечный ездок»

обогащает философскую проблематику картины. Конечно, можно утверждать, что в больном капиталистическом обществе, больном и в широком, социально-политическом, и в самом прямом значении этого слова (вспомним чудовищное число страдающих различными нервными расстройствами в тех же США), и дети, естественно, рождаются, уже отмеченные той же печатью нездоровья. Но, повторяем, эти дополнительные аргументы и подробности от биологии не нужны тому масштабному и глубоко правдивому замыслу, который подвигнул большого художника на его новое страстное выступление в защиту гуманизма, против «традиционных ценностей» американского общества.

Отвращение, сменяемое глубоким безразличием, яростное отчаяние, переходящее в депрессию, переживает по-своему перед лицом по сути дела тех же «традиционных ценностей» герой фильма Роберта Рейфелсона «Пять легких пьес». Музыкант, перепробовавший затем ряд профессий, он в конце концов оставляет все, что имел, и всех, кто был и одновременно не был с ним (ибо все люди были чужды ему), уезжает с попутным грузовиком куда-то «далеко», где «очень холодно».

Фильмы Стэнли Креймера, Артура Пенна, Денниса Хоппера, Сиднея Поллака, Роберта Рейфелсона при всем их отличии друг от друга — это свидетельства художников о том, что вынуждены признать так или иначе и официальные представители США. В июле минувшего года Р. Никсон, выступая в Канзас-сити (штат Миссури) перед издателями и редакторами газет, сравнил американские проблемы с теми, которые привели к упадку Древний Рим, и выразил тревогу, что Соединенные Штаты может постичь судьба Римской империи, которая приходила в упадок, «по мере того как она теряла волю жить и совершенствоваться». Президент сказал, что широкие слои американцев ставят под сомнение «традиционные ценности страны»...

Как же в такой обстановке кино США смогло подвергнуть атакам «основные общественные институты, структуру жизни и социальной системы американского общества»? Такие вопросы задает известный польский критик Болеслав Михалек в своей статье «Западный экран. Мотивы и парадоксы». И отвечая на них, Михалек далее пишет следующее: «Общественное сознание в этих странах (имеется в виду англосаксонское общество в Англии и особенно в Америке.— *Г. К.*) не рассматривает искусство, и прежде всего псевдоискусство, каким у них считается кино, как явление сколько-нибудь значительное в общественном, идейном или хотя бы практическом отношении». Развивая эту мысль, Михалек утверждает: «Жалкая позиция кино в иерархии общественных ценностей, своеобразное презрение к нему дают ему парадоксально большие возможности. И авторы «фильмов протеста» это используют».

Болеслав Михалек — критик тонкий, проницательный. И было бы, думается, неправильно вовсе перечеркнуть все здесь им сказанное. В его наблюдении уловлены какие-то действительно существующие социально-психологические нюансы в отношении к искусству некоторых слоев общества, скажем, в Англии. Однако стоит обратиться к реальности, к конкретным фактам общественно-политической жизни той же Англии и США, чтобы увидеть, что капиталистический мир в лице его государственных ин-

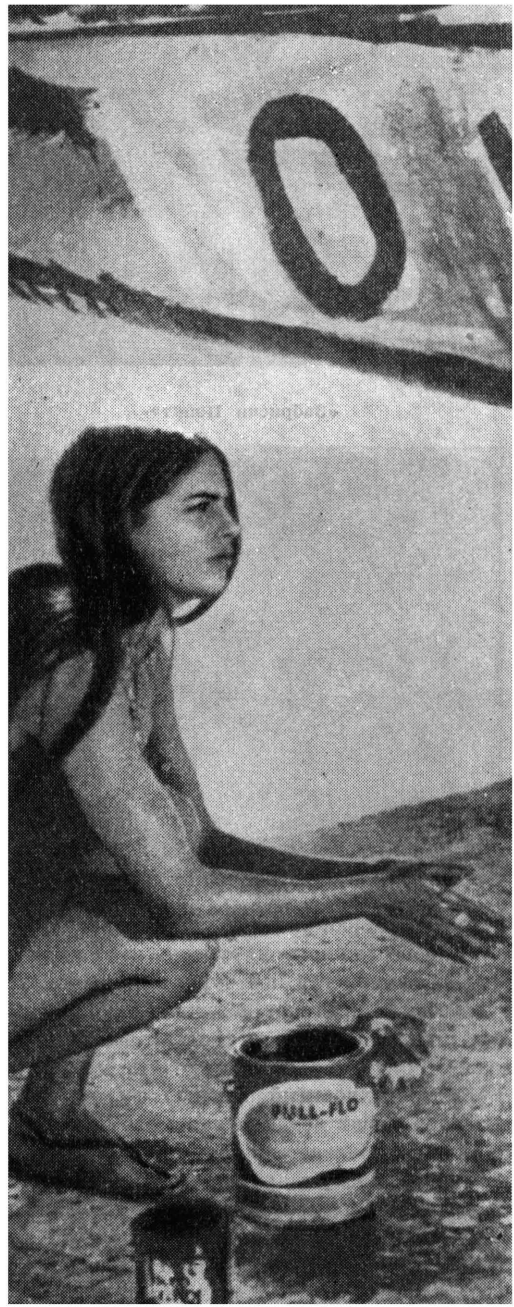
ститутов, действиями и устами тех, кто творит его политику, кто создает определенный «политико-психологический климат» в стране, весьма далек от подобных настроений и взглядов. Их подход, оценка и отношение к явлениям протеста и использование кино в прямых политических пропагандистских целях выражались всегда и ныне выражаются со всей решительностью и определенностью: от прямого запрета Эйзенштейну работать над экранизацией «Американской трагедии» до черных маккартистских списков в Голливуде и судилищ комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, от прямого финансирования Пентагоном «Зеленых беретов», прославляющих преступную агрессию США в Индокитае, с одной стороны, до создания антисоветских провокационных кинофальшивок вроде «Топаза» и «Председателя» — с другой. Эти факты можно многократно умножить.

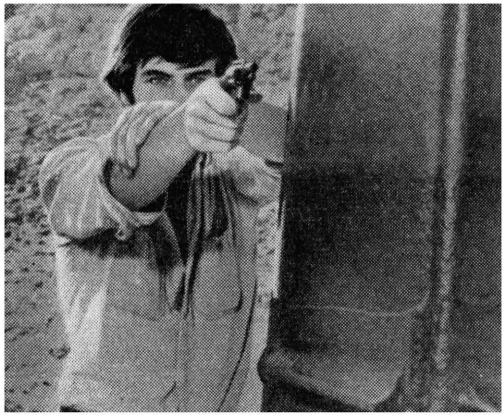
Думается, что суть дела здесь заключается не в «недооценке» киноискусства, а в своеобразии той обстановки, которая создалась в США в последнее время и которая характеризуется определенным расколом американского общества, последствиями губительной войны во Вьетнаме и рядом других социально-политических и экономических причин, вызванных все углубляющимся кризисом империализма.

Однако буржуазия накопила немалый опыт как прямого, насильственного, так и косвенного, условно говоря, замаскированного подавления различного рода выступлений против тех или иных ее устоев. У нее есть хорошо разработанные методы манипуляций, с помощью которых даже протест и бунт — стрелы, направленные ей в сердце, — она в конце концов поворачивает так, что превращает их в свои очередные посохи. «Бунт», «протест» тоже становятся товаром, из которого извлекается прибыль. Так, в качестве нейтрализаторов фильмов протеста появился целый ряд кинокартин, по виду критикующих, бунтарских, а на деле охранительных.

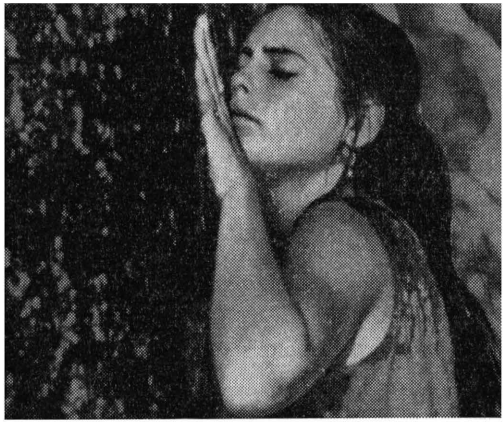
Вот, в частности, получивший широкую известность фильм Роберта Альтмана

«Забриски Пойнт»





«Забриски Пойнт»



«M.A.S.H.» (сокращенное название Армейского передвижного хирургического госпиталя). Эта кинолента под бурные аплодисменты буржуазных критиков получила одну из главных премий Каннского фестиваля минувшего года.

На поверхностный взгляд, фильм действительно носит все признаки разоблачительного, а разоблачает он ни больше ни меньше как американскую армию. Действие картины происходит в годы минувшей войны в Корее. Молодой хирург, прибывший в полевой госпиталь, сталкивается здесь с обстановкой, весьма далекой от той, которая по официальной версии характеризует дух и нравы американского воинства.

Глядя на экран, поначалу можно подумать, что авторы этого макабрического водевиля только и заняты тем, как бы вылить побольше грязи на своих героев. Дух всеобщего блудодейства всецело поглощает помыслы и стремления персонала госпиталя, который занят то тем, что подсовывает микрофон под постель своего начальника в тот момент, когда последний падает в пылкие объятия ханжи-медсестры; то тем, что выясняет на пари, действительно ли медсестра блондинка или она красится, для чего спорящие устраивают около лагерной бани нечто вроде зрительного зала под открытым небом, а потом поднимают полог палатки в ту минуту, когда предмет спора принимает там душ.

Большой эпизод посвящен истории «излечения» молодого лейтенанта, который, вообразив, что уже никогда не сможет познать радости нормальной любви, решает покончить жизнь самоубийством, просит приятелей дать ему ампулу с ядом и собирает их всех на пир перед уже приготовленным для него гробом. Режиссер располагает веселую компанию за большим столом так, что она в точности повторяет композицию «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.

Некоторые буржуазные критики, посмеявшись над подобными эпизодами, разыгранными не без живости актерами, с упоением писали о том, как, мол, смело, безбоязненно, сатирически остро бичуют создатели фильма нравы американской армии. Однако, как видим, «сатира» эта не более смертельна, чем та ампула с легким снотворным, которую приятели лейтенанта-самоубийцы дают ему вместо яда. В то же время фильм и не столь невинен, как это представляется поверхностному взгляду. Он с двойным дном.

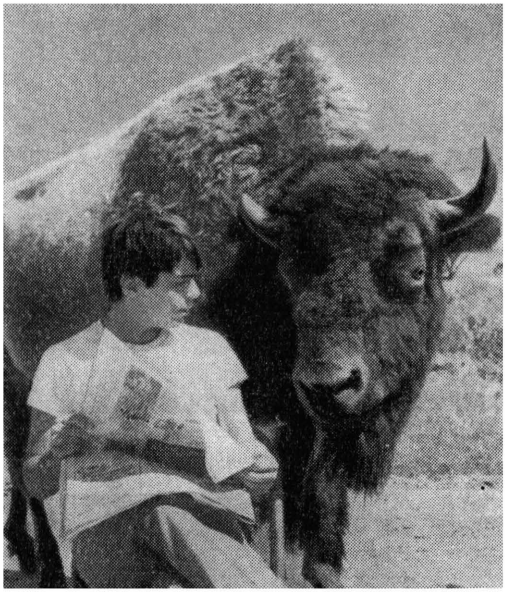
«Проделки» американских вояк изображены снисходительно-сочувственно. На экране — добродушные, веселые парни. Они, конечно, не без слабостей, но ведь кто, как говорится, без оных! И показывая их с симпатией, авторы картины ярким контрастом, неоднократно повторяющимся контрапунктом к эпизодам

«Благослови зверей и детей»

«невинных забав» демонстрируют сцены трудной и страшной работы госпитального персонала. Фильм построен так, что самые «пикантные» моменты сменяются неизменно эпизодами в хирургической палатке, где оперируют тяжелораненых.

Сцены хирургических операций даны откровенно натуралистически. Из разорванных животов вываливаются кишки. Из глубоких ран фонтаном хлещет кровь. Человеческие увечья, гнойные раны снова и снова показываются крупным планом, во весь экран. И постепенно на этом контрасте вырисовывается нигде не формулируемый, но отчетливо прочерченный и преподнесенный зрителю, так сказать, чувственно-эмоциональный образ фильма: эти неплохие, хотя и далеко не безгрешные ребята в военной форме жили бы себе и развлекались, как умеют, да вот кто-то жестокий и кровавый, виновник тех ужасных ран, что с такими подробностями демонстрируются на экране, втянул их в эту войну.

Некий противник, хотя авторы ничего не говорят о нем, несет смерть, гибель, муки американским парням, над которыми зритель добродушно смеется и с которыми невольно может отождествить и себя, ибо и за собой знает подобные слабости. И вот фильм из-



«Благослови зверей и детей» (на съемках)

якобы «атакующего» превращается в явно охранительный. Занесенная для удара рука мягко опускается на головы страдающих от невидимого противника и в этих страданиях ищущих минут забвения и покоя американских интервентов.

Подобного же рода метаморфозы происходят на буржуазном экране и с другими социально острыми, политически актуальными темами и проблемами. Так, например, уловив, что «модными» стали вопросы молодежного движения, оборотистые кинодельцы фабрикуют десятки «молодежных» кинолент. По мнению Дэвида Бартоломео, в 1969 году «произошло целое нашествие» на американский экран фильмов, посвященных различным проблемам жизни молодежи. Эти фильмы, как правило, являются самой бессовестной спекуляцией на животрепещущей теме. Но, кроме того, как свидетельствует Артур Пенн, они создают новые мифы, внушая, в частности, молодежи, «что свобода от всяких авторитетов есть несказанное блаженство, что кочевой стиль жизни выше и лучше, чем устойчивость, что старшее поколение полностью развращено, что безразличие — единственная разумная, эмоциональная реакция». Налет подобной «мифологизации» просматривается, как мы уже отмечали, и в фильме «Беспечный ездок».

В арсенале «приручающих», «успокаивающих» средств реакционного буржуазного кино и такой прием, как оглушающая демонстрация — изо дня в день — убийств, изнасилований, катастроф, пыток, зверств.

Как заметил известный актер Джек Никольсон (кстати, отлично играющий в фильме «Беспечный ездок» роль случайного попутчика мотоциклистов, погибающего после ночного нападения на бивак): «В детстве мы думали, что на войне почти каждый удар смертелен или для вас, или для человека, находящегося рядом с вами. Но по мере того как вы взрослели, вы смотрели все больше фильмов, где драка продолжалась в течение 15 минут, все кругом было вдребезги разбито, а люди оставались живы и невредимы... Я лично никогда не понимал, как они могли оставаться невредимыми, и я думаю, что благодаря подобным теле- и кинофильмам зрители забывают простую истину, что если ты умер, то остаешься мертвым навсегда». С горькой иронией Никольсон добавляет: «Зрители, вероятно, не в состоянии отличить тех, кто гибнет на телеэкране, а затем принимает участие в очередном телеспектакле на следующей неделе, от тех, кто теряет свою жизнь во Вьетнаме».

Преступное «приучивание» зрителя к зрелищу жестокостей и насилий, оправдание в его глазах гангстеров, насильников, убийц, проводимое как в жизни (вспомним фактическое оправдание и защиту самим президентом одного из самых страшных преступников, лейтенанта Колли, уничтожившего деревню Сонгми во Вьетнаме), так и в искусстве, стало предметом анализа Хаскелла Уэкслера в его интересном фильме «Бесстрастный экран» (по другим переводам — «Холодным взором»).

Фильм начинается кадрами, в которых показаны разбитая автомашина и жертвы катастрофы. К месту аварии приезжают работники телевидения. Один из них деловито нацеливает на «объект» глазок кинокамеры, другой

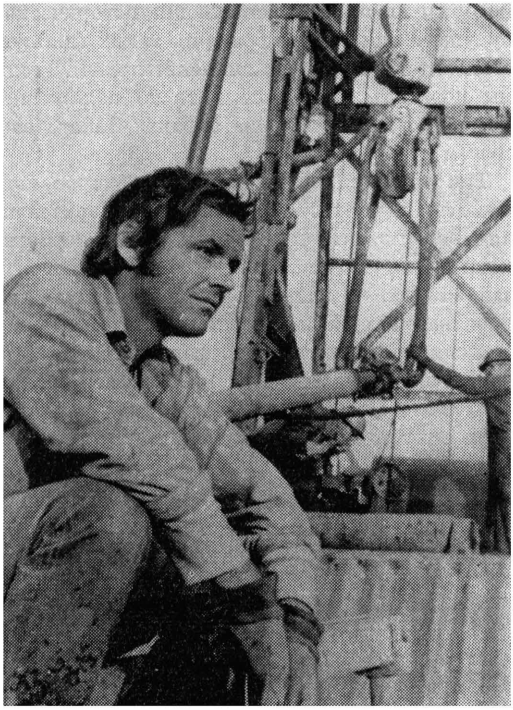
записывает стоны и хрипы раненых. Закончив свою работу, телерепортеры уезжают, не сделав ни малейшей попытки оказать помощь пострадавшим. Они лишь сообщают в полицию о происшедшем. Заканчивается этот фильм, в котором документальные кадры органически сплавлены с игровыми, инсценированными, идентичной сценой: только на сей раз на месте пострадавших оказывается один из героев кинорассказа, а в роли телерепортеров обычная американская семья. «Туристы» из любопытства снимают случившееся любительской кинокамерой и тоже уезжают.

«Алхимия искусства превращает жестокость в прекрасное» — об этой опасности и сигнализирует фильм «Бесстрастный экран». Но дело, конечно, не только в «алхимии искусства». Автор одной из рецензий о картине Уэкслера вспоминает о статье «Позор», опубликованной в западной прессе, где говорилось: «В Соединенных Штатах Америки в прошлом году совершено почти 4,5 миллиона серьезных преступлений, из них 30 процентов падает на ограбление, 15 процентов — на изнасилование, 13 процентов — на убийства, на нанесение серьезных телесных повреждений — 11 процентов. Читая эти цифры, — заключает автор, — перестаешь удивляться, почему средний американец, сфотографировав инцидент, торопится дальше, ибо какой же предел нервной нагрузки может вынести человеческий организм? Может быть, нам следует благословлять фотоаппарат, позволяющий превратить реальность в подходящий по размерам фотоснимок, который мы можем рассмотреть спокойно вечером, благодаря судьбу за то, что у нас есть ампулы с новокаином».

Тем большее значение на фоне этой страшной реальности буржуазной действительности и киноискусства приобретают прогрессивные демократические фильмы, которые действительно с большей или меньшей силой и последовательностью атакуют «американский образ жизни», капиталистические порядки Европы и США, показывают беды, что несет человечеству господство буржуазии. И при этом в наиболее значительных из этих произведений выводят на экран тех героев, которым по праву принадлежит историческое будущее. Сам факт появления таких фильмов становится особенно знаменательным, если мы позволим себе напомнить то положение, которое существовало на экранах Запада еще совсем недавно.

Так всего три года назад, по мнению, скажем, французских кинокритиков и зрителей, лидировали такие фильмы, как «Персона» Бергмана, «Блоу-ап» Антониони, «Несчастный случай» Лоузи, «Мушетт» Брессона. Именно эти произведения выражали, так сказать, морально-психологическую атмосферу экрана, господствующее на нем умонастроение. И все четыре эти фильма в разных формах варьировали одну и ту же тему неконтактности, не-

«Загнанных лошадей ведь пристреливают?»



«Пять легких пьес»

коммуникабельности людей и тем самым бесперспективности, иллюзорности всякого протеста против существующего буржуазного миропорядка.

Не подобный ли экран породил в то время яростную филиппику одного молодого итальянского режиссера, который восклицал: «Я ненавижу кино в этом мире, где господствует жестокость буржуазной власти. Я ненавижу кино, потому что оно не выступает как политическая сила, которая может противостоять капиталистическому строю, выдвинуть иную альтернативу. Я ненавижу кино, потому что оно не является тем оружием, которое позволило бы мне действенно бороться с противником и уничтожать его».

Именно в это же время на буржуазном экране непрерывной чередой появлялись (впрочем, как они в избытке появляются и в наши дни) фильмы, в буквальном смысле слова глумящиеся над человеком, оплевывающие его. Выпускались киноопусы вроде картины «Мать» Сальваторе Сампери, по поводу творчества которого прогрессивная итальянская критика писала, что в его лице кино этой страны «прошло путь от неореализма до неосадизма». В фильме «Мать» молодая женщина и ее трое малолетних детей оказываются убийцами, истребляющими друг друга. Почему? Да потому, как объясняют авторы сего творения, что они — люди, а людям, видите ли, свойственно носить в своей душе инстинкты разрушения и убийства. Потому-то и герои фильма, милые на вид ребятишки, убивают своих братьев и сестер, а последнего из них умерщвляет сама мать.

Фильм Сампери — одно из красочных выражений «атаки на человека», развернувшейся на западных экранах, атаки, которая может быть сравнима лишь с неистовствами средневековых изуверов, пытавшихся в застенках инквизиции и на кострах уничтожить человеческое тело и душу, если они стремились вырваться из пут мракобесия. Сегодняшние инквизиторы отличаются от средневековых лишь тем, что те могли собирать на площадях перед кострами аутодафе в «лучшем» случае несколько тысяч человек и уничтожали тех, кого они именовали «еретиками» и «грешниками», а нынешние берут под подозрение все человечество и совершают свои казни на глазах десятков и сотен миллионов. При этом сие киноаутодафе частенько совершается под флагом все той же «антибуржуазности».

«Не нужно особой проницательности, чтобы понять, — писал по поводу подобных фильмов известный итальянский критик Фернальдо Ди Джамматео, — что глумление и презрение — это психическая компенсация обманутых надежд и уступка тому социальному механизму, в котором нам приходится жить. Космическая ненависть — это перевернутое отражение ненависти к самим себе. Став частью общественной системы, поневоле приходится негодовать не против чего-то конкретного (как в те времена, когда еще велась борьба против этой

системы), а против мира вообще и его неизменной подлости. Попытка компенсации оборачивается попыткой оправдания себя. Весьма прискорбно, но революция, дескать, не произошла не потому, что мы не сумели ее совершить, а потому, что человек — по крайней мере в Италии — не способен и никогда не будет способен на нее. Так навалимся же все разом на этого человека, этого червя с его жаждой благополучия и холодильника. Или обольем слезами червя, такого слабого и по слабости своей имеющего право на благополучие. Общественная система это только поощрит, естественно».

Где-то во мраке этого тотального презрения и безвольного отчаяния родился «Феллини-Сатирикон», ставший грустной сенсацией Венецианского кинофестиваля 1969 года.

Использовав мотивы романа Петрония-Арбитра, Федерико Феллини отправился в мрачное кинопутешествие по миру, который, пережив тяжелую и мучительную агонию, закончил свое существование почти две тысячи лет назад. Предсмертный распад античного общества и стал предметом художественного рассмотрения в феллиниевском фильме, но одновременно и сама картина предстала как свидетельство тяжелого духовного недуга, переживаемого художником, душного тупика, в который зашло его творчество.

На экране закружился, сплетаясь и рассыпаясь, хоровод полулюдей-полумумий, чревоугодников и развратников, человекоподобных существ, живущих без веры и обязанностей, без моральных устоев и духовных ценностей. И действие фильма, выдержанного то в пурпурно-багровых и коричневых, то в мертвенно-синих тонах, нередко уходило во тьму, из которой, как гады из кошмара, появлялись отмеченные печатью порока лица-маски.

Мощь пластического таланта, роскошество живописной фантазии Феллини проявлялись в таких эпизодах, как, например, землетрясение или пир у бывшего раба, легендарно разбогатевшего вольноотпущенника Тримальхиона, в лепке отдельных фигур и сцен, но в то же время за пышной полуфантастической реставрацией давно угасшего прошлого обнаруживалась обескровленная мысль и погасшая воля уставшего и изверившегося во всем художника.

«Пять легких пьес»

Несомненно, безнравственность персонажей петрониевского «Сатирикона» родственна моральному цинизму современных буржуазных героев. И Феллини имел это в виду. В своих интервью он неоднократно отмечал, что стремился не к музейной реставрации ушедшей эпохи, а к некоему иносказанию. Что ж, это иносказание имело свои реальные основания: вспомним приведенные выше признания американского президента, сравнившего современные США с Римской империей периода ее гибели. Все это так. Но куда устремилась мысль художника, что сумел увидеть он за ожившими мертвецами в тогах и туниках? Какой нравственный урок преподал он своим

«Сатирикон»

фильмом? Какой философский вывод извлек из созерцания последних судорог прогнившего мира?

Ранние фильмы Феллини были как крик боли за опустошенную и растоптанную в мире современных тримальхионов человеческую душу. Новый фильм после эпизода людоедского пиршества (наследники умершего поэта Эвмолпа пожирают в буквальном смысле этого слова его труп) заканчивается холодно-бесстрастными кадрами якобы античных фресок, на которых зритель узнавал образы героев произведения. Типично декадентская мысль: только искусство оправдывает бессмыслицу и тлен человеческого существования...

Нового слова после «Сатирикона» (если не считать полурепортажных телевизионных «Клоунов») Федерико Феллини пока что не сказал. Но на нашем фестивале был показан новый фильм другого крупного художника, которого мы упоминали,— «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони.

В 1971 году этот признанный трубадур отчуждения и некоммуникабельности словно бы позабыл о том, что еще недавно из картины в картину он неотвязно повторял и варьировал один и тот же мотив неспособности, невозможности человека установить подлинный духовный контакт с другим человеком.

Правда, герои новой картины Антониони — не революционеры, но это уже и не люди, парализующе безвольные, обреченно пассивные. Они действуют, сопротивляются, хотя их протест и ограничен и непоследователен. Но вместе с ними — студентом Марком и его возлюбленной Дарией, секретаршей богатого босса, — режиссер вторгается в смуту студенческих волнений в одном из американских университетов, в трагические обстоятельства гибели юноши, ставшего жертвой полицейских репрессий.

В последней части фильма есть кадры, в которых героиня, уходя из дома своего хозяина, слышит по радио сообщение о том, что полицией убит студент, похитивший самолет. Дария понимает, что это Марк, который только что так властно вошел в ее жизнь. И она оглядывается на покинутую ею и столь ненавистную ей виллу босса, которая олицетворяет сейчас для нее весь мир сытого буржуазного благополучия и самодовольной нравственной глухоты, всю систему человеческих, а вернее, античеловеческих отношений. Она оглядывается, и в тот же миг вилла взлетает на воздух как от атомного взрыва. Дария снова оборачивается, и опять следует взрыв. И еще, и еще раз. И вот уже, как в невесомости, плывут и кружатся взорванные холодильники, лампы, велосипеды, съестные припасы, рекламные журналы и прочие атрибуты «общества потребления».

Антониони, отвечая на вопросы журналистов, подчеркивает, что мир взрывается только в воображении его героини, что это отнюдь не выражение точки зрения самого автора картины. Вот почему после кадров многократных взрывов фильм продолжается, то есть возвращается в реальную историю. «Если бы я так не сделал, — осторожно поясняет Антониони, — меня могли бы обвинить в том, что я хочу все взорвать».

Режиссер логически сформулированными доказательствами отводит обвинение от себя. Но он принадлежит к тем художникам, чье истинное отношение к изображаемому не во всем, не до конца формулируется словами, а ощущается, выражается во всей эмоциональной атмосфере произведения, не извлекается интел-

лектуальным анализом, а впечатывается зрителю в душу как что-то почти лично пережитое. Та страсть, которую вложил Антониони в описанные кадры фильма, свидетельствует, на наш взгляд, об определенной авторской позиции, о его явном «соучастии» в акте разрушения, творимом его героиней. И в целом, как бы ни оценивать отдельные художественные решения картины и позицию автора, сам факт создания именно Антониони подобного фильма весьма знаменателен.

Да, буржуазный кинематограф на Западе в своей массе и поныне остается тем, чем он был до сих пор. Да, для создания большинства выходящих на капиталистический экран фильмов используется все тот же рецепт, о котором ядовито писал один из критиков, перечисляя типичные, на его взгляд, элементы современного сценария: «одинокий, «некрасиво-красивый» незнакомец; далекий горизонт; неприличные выражения; удары и выстрелы; умирающий герой кусает асфальт; прекрасная незнакомка — сплошные глаза и волосы; обнаженное тело; героиня в любовном экстазе кусает простыню; поп-арт; модные пластинки; наркотики; отчуждение, некоммуникабельность, несвязанность».

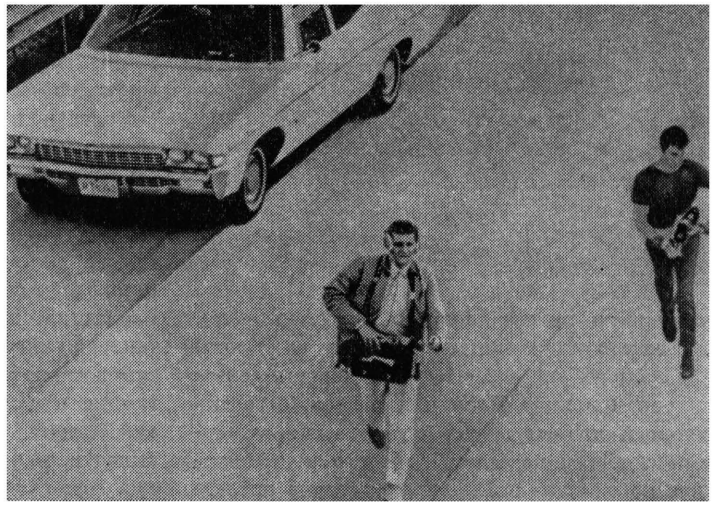
Панорамой подобного кино был, в частности, по свидетельствам некоторых газет, последний Венецианский кинофестиваль. Критик Мишель Эстев в газете «Фигаро» в статье «Человек XX века в венецианском зеркале» с удовлетворением отмечал, что представленные на этом смотре фильмы были по своему содержанию «более психологическими, чем политическими» (как видно, критик устал от политического кино!).

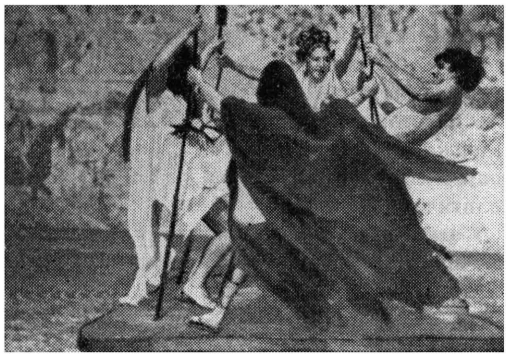
В этих фильмах, по характеристике Эстева, «проблемы группы, класса, нации стирались перед проблемой индивида». А в своей совокупности картины, представленные на фестивале кинематографистами Швеции, Канады, Финляндии, Западной Германии, Италии, США утверждали, что человек, кто бы он ни был, в современной «массовой» цивилизации чувствует себя некоммуникабельным, лишенным свободы и приговоренным к одиночеству и что окружающий этого человека мир все более превращается в тюрьму.

Буржуазное искусство верно себе. Но, к счастью, и в его рядах, на его поле происходят сегодня радующие нас процессы. Это те изменения, которым и была посвящена в основном наша статья.

Член руководства Коммунистической партии Италии, заведующий комиссией культуры ее Центрального Комитета товарищ Джорджо Наполитано, который был в Москве в дни

«Бесстрастный экран»





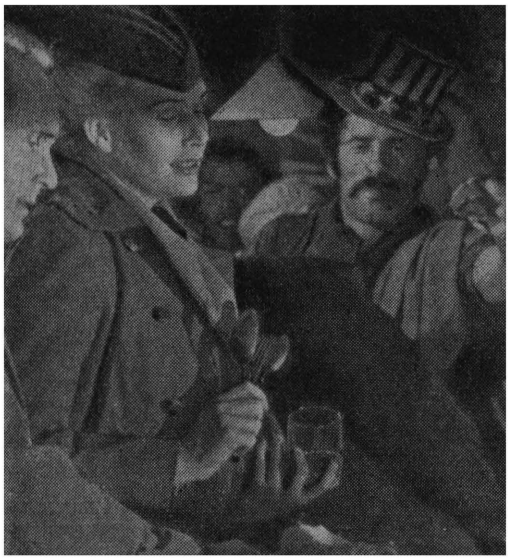
«Сатирикон»

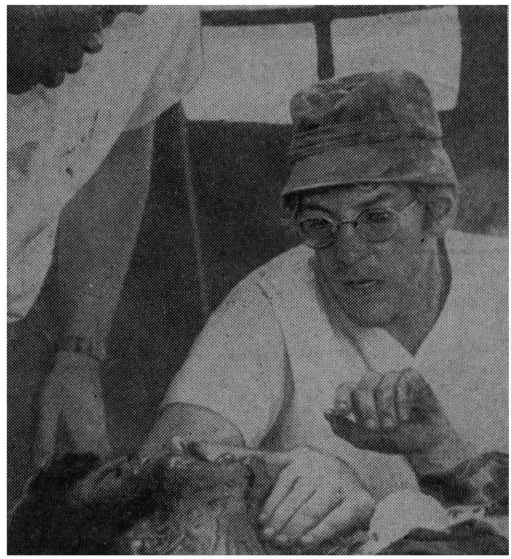
минувшего международного кинофестиваля, в беседе с корреспондентом журнала «Советский экран» сказал: «Наиболее значительным явлением в кино Италии я назвал бы очень сильный подъем гражданственности, связанный с общим подъемом рабочего и демократического движения, усилившегося в последние годы. Этот подъем характеризуется борьбой итальянских трудящихся за единство действий, общим сдвигом общества влево, назревшей необходимостью социального обновления и демократического прогресса. Это, несомненно, положительным образом отразилось и на кинопродукции последних лет. Разумеется, это появляется не автоматически, и нужно отдать должное смелости и художественному чутью многих итальянских кинематографистов, вдохновившихся новыми проявлениями и аспектами классовой борьбы, сумевшими в своем творчестве подойти к высоким гражданским темам и воплотить их в произведениях, выдающихся в эстетическом отношении».

В разных странах один и тот же исторический процесс проявляется по-разному. Поразному в силу специфических условий, индивидуальных судеб и дарований реагируют на него и художники, в частности мастера киноискусства, отражая те реальные перемены, которые происходят в жизни не только данной страны, но и всего человечества, ибо всеобщие связи в наше время необычайно расширились и события, разыгрывающиеся в одном конце земного шара, неизбежно в той или иной форме отзываются на другом его конце.

Так революционизирующее влияние мирового социализма и нарастающий подъем рабочего и национально-освободительного движения сказываются и на развитии кинотворчества во всем мире.

Более полувека назад В. И. Ленин писал: «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще и черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры». Этот ленинский вывод и сегодня действителен для стран, где еще господствует капитал.





«M. A. S. H.»

Если далеко не все фильмы, о которых выше говорилось как о явлениях передового киноискусства, могут быть причислены к элементам социалистической культуры, то все они, несомненно, являются элементами культуры демократической. И сколь знаменателен тот факт, что в наши дни в буржуазных странах прогрессивные художники приступают, как об этом сообщали они сами на нашем фестивале, к реализации таких замыслов, как фильмы, посвященные основателю Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши, выдающемуся деятелю коммунистического движения Розе Люксембург и другим героическим борцам за дело рабочего класса...

Сознательно ограничивая поле своего обозрения рамками последнего Московского кинофестиваля, автор этой статьи не ставил себе целью, как уже говорилось, дать исчерпывающее освещение затронутой темы, а тем более всей сложной и противоречивой картины развития современного кинематографа на Западе. В этих заметках хотелось подчеркнуть лишь некоторые факты, с определенной отчетливостью выявившиеся на нашем киносмотре.

Пока что рано делать прогнозы о дальнейшем развитии тех явлений, которым посвящена статья, о дальнейшей творческой эволюции художников, о которых здесь шла речь. В творчестве некоторых из них сталкиваются и переплетаются противоречивые тенденции. У Элио Петри — радикализм с пристрастием к демонстрации жестокости и даже патологии. У Стэнли Креймера резкое обличение со скепсисом и известным пессимизмом перед стадом «жующих бизонов». У Денниса Хоппера — суровая, неприкрашенная правда с попыткой создания новых иллюзий...

Но думается, что итоги VII Московского международного кинофестиваля в целом дают основание утверждать со всей определенностью, что за последние годы прогрессивный, демократический кинематограф капиталистических стран активизировался, набрал новые силы, расширил свой фронт. Он все решительнее разоблачает обветшалые буржуазные мифы и все ближе подводит своих зрителей к той истине, что в наш век все надежды человечества могут и должны быть связаны с победой коммунизма.

Отовсюду

Арабская Республика Египет

В связи с выходом на экраны Франции фильма египетского режиссера Юсефа Шахина «Земля» (в советском прокате — «Земля наших отцов») журнал «Синема-71» публикует интервью с режиссером. «Я восемь лет мечтал об экранизации романа Абдеррахмана Эль-Шаркуи, впервые опубликованного в 1952 году,— вспоминает Шахин.— Я старался сохранить реалистический дух его шестисотстраничного романа. Больше всего меня привлекало то, что в романе раскрыты социальные противоречия, которыми была отмечена жизнь египетской деревни. Хотя действие романа происходит в 1933 году, основные проблемы остаются актуальными и на сегодня». Сам Шахин считает фильм наиболее зрелой своей работой. «Я считаю также,— сказал он,— что, к сожалению, пока это один из немногих фильмов, предоставляющих слово народу. До сегодняшнего дня большая часть персонажей египетских лент — представители буржуазии, и это в то время, когда так не хватает рассказа о простых людях страны, подлинного, внимательного анализа ее действительности». В этой связи Шахин отмечает, что развитие социального начала в египетском кино в какой-то степени тормозится засилием американских фильмов в прокате. «Подумать только,— сожалеет Шахин,— 280 американских фильмов ежегодно идут в лучших кинотеатрах Каира! Вдобавок ко всему экраны Европы и Америки, за редким исключением, в сущности, закрыты для нас. Если бы «Земля» была американским фильмом, она бы пользовалась куда большим успехом. А это — несправедливое и ненормальное положение. И я об этом заявляю во всеуслышание».

Болгария

Весьма плодотворно продолжается активное сотрудничество между болгарской литературой и кинематографом. Перенесено на экран несколько рассказов писателя Павла Вежинова; на основе некоторых из них, соединенных вместе режиссером Георгием Стояновым, создан научно-фантастический фильм о проблемах кибернетики — «Рождение человека». Экранизируются также произведения Николы Хайтова, который, как и Вежинов, сам пишет сценарии. Скоро выйдет фильм по его рассказу «Козерог». Начнет жизнь на экране уже пятое произведение другого известного писателя — Богомила Райнова. Комедию, написанную поэтом Иваном Радоевым,— историю современных Ромео и Джульетты — экранизирует молодой театральный режиссер Никола Петков, дебют которого в кино ожидается с большим интересом.

Великобритания

Знаменитый английский актер и режиссер Лоренс Оливье получил титул лорда. Это первый случай в истории Англии, когда профессиональный актер стал лордом. По откликам английской прессы, Оливье нарушил старую традицию, согласно которой получивший титул лорда должен обязательно сменить фамилию. Он заявил, что оставит свою старую фамилию. Лорд Оливье остановил свой выбор на гербе английского короля Генриха V, поскольку мировую славу ему принес фильм «Генрих V». Кроме того, это была его первая шекспировская роль в кино.

●

Британский министр по делам искусств высказался за включение в школьную программу нового предмета — киноведения. Коль скоро дети в возрасте от 9 до 11 лет проводят перед телевизором более 15 часов в неделю, то пусть, по мнению министра, они хотя бы знают, что такое искусство кино, и умеют в нем разбираться.

ГДР

Накануне Лейпцигского фестиваля его директор Вольфганг Харкенталь и руководитель кинообъединения «Камера ГДР» Иоахим Хадашек высказали в печати свои суждения по поводу некоторых особенностей

развития сегодняшнего документального кино. Харкенталь отметил, что социальная направленность документалистики выявляется все резче, обозначается четкая установка на конкретные проблемы, которая особенно заметна во время фестивалей документальных фильмов в Москве, Лейпциге, Кракове, Тампере. Харкенталь отметил значимость Московского фестиваля, политическую направленность Лейпцигского. Однако он пожелал, чтобы организаторы фестивалей при отборе фильмов ориентировались не только на отдельные удачи, но и на тенденции в развитии документального кино той или иной страны.

Хадашек говорил о процессе поляризации мирового кинематографа. В странах капитала намечаются две тенденции. Одни кинематографисты стараются занять определенную позицию по отношению к социальным проблемам. Особенно развита эта тенденция в странах Западной Европы и Латинской Америки. Другие ищут убежища от действительности в формальном поиске или в смаковании эротики, ужасов во имя удовлетворения обывательского спроса. Хадашек считает, что в этих странах возлагать надежды можно только на некоммерческий кинематограф. В последнее время возникло, в основном во Франции и Италии, много рабочих киногрупп, которые поставили перед собой целью запечатлеть на кинопленку политические выступления против капиталистической системы, таким образом, противопоставив активную позицию психологии обывателя. Некоммерческое кино имеет как политическую, так и информационную значимость. В нем можно увидеть то, что не освещают кино и телепрограммы капиталистических стран.

Харкенталь и Хадашек обсудили проблемы документального кино развивающихся стран. Они говорили о возрастающем количестве лент, сделанных документалистами «третьего мира», и в связи с этим отметили деятельность Московского международного кинофестиваля по популяризации этих фильмов.

Харкенталь и Хадашек оптимистично оценили возможности воздействия документальных фильмов на широкие круги зрителей.

●

Много лет книга немецкого писателя Карла Ноймана «Девочку звали Гезине» принадлежит к числу наиболее читаемых детских книг в ГДР. Берлинское телевидение подготовило экранизацию этой повести. Рассказ переносит зрителя в 1944 год, время, ставшее историей для подрастающего поколения. Этот фильм — попытка ответить на вопросы детей: «Что такое фашизм? Кто такие фашисты? Почему они мучили людей?» В картине рассказано о дружбе немецкой девочки и советского военнопленного, о жесточайших преследованиях, которым она за это подвергается со стороны нацистов. По оценке прессы ГДР, фильм интересен не только детям, но и взрослым. Ставил картину режиссер Райнер Хаусдорф. В роли Гезине снималась Керстин Кушман.

●

Съемочная группа студии ДЕФА во главе с режиссером Уве Бельцем и оператором Георгом Килианом прибыла в древний итальянский городок Чертальдо для съемок документального фильма о Боккаччо. В течение месяца будут вестись съемки в тех местах, где жил Джованни Боккаччо. Премьера фильма состоится в Чертальдо, и местному муниципалитету, гостями которого являются немецкие кинематографисты, будут оставлены в дар копия фильма, а также другие документальные ленты, снятые в Италии этой съемочной группой.

«Девочку звали Гезине» режиссера Райнера Хаусдорфа

Испания

Внимание кинокритики и зрителей привлекли к себе два проходивших почти одновременно фестиваля: четвертая международная неделя фантастических фильмов и фильмов ужасов в Барселоне и фестиваль детских фильмов в Хихоне. Главные премии на фестивале в Хихоне получили советский фильм «Внимание, черепаха!» и французский «Чужая территория». На неделе в Барселоне первую премию разделили польский фильм «Локис» и испанский «Некрофагус».

●

«Размышления кинематографиста. Сергей Михайлович Эйзенштейн» — под этим названием вышел в Барселоне сборник трудов выдающегося советского режиссера и теоретика киноискусства. Составитель антологии — Роман Губерн. Губерн является автором еще одной книги — «Маккарти против Голливуда: охота за ведьмами», также недавно изданной в Барселоне. Испанские читатели смогут впервые познакомиться с собранными в ней документами, относящимися к периоду преследований прогрессивных американских кинематографистов.

●

Испанская превентивная цензура запретила съемки нового фильма режиссера Карлоса Сауры «Анна и волки» с Джеральдин Чаплин в главной роли. Саура намеревался рассказать в своем фильме историю «типичной испанской семьи, над которой тяготеют традиционные табу». Все противоречия обнажаются и обостряются, когда в такую ти-

пичную семью приходит новый человек — девушка-чужестранка, которую и должна была играть Джеральдин Чаплин.

●

Пять членов научной группы французского исследователя морских глубин Кусто получили разрешение от испанских властей снимать в Лорбе (Галисия) документальный фильм о дельфине, который уже несколько месяцев подряд подплывает к берегу, чтобы поиграть с детьми.

Италия

Газета «Унита» устроила «круглый стол» — обсуждение нового фильма Элио Петри «Рабочий класс попадает в рай», в котором приняли участие сотрудники редакции, режиссер Элио Петри, сценарист Уго Пирро, представители римской учащейся молодежи — университетские студенты и старшеклассники из гимназий и колледжей. Картина находится ныне в центре внимания левой критики и вызывает горячие споры. Отдавая должное смелой и честной попытке режиссера по-новому показать современного западного рабочего (роль рабочего Лулу играет Джан Мария Волонте), подвергающегося пагубному воздействию «общества потребления», большинство выступавших в дискуссии сочли крупнейшим недостатком фильма отсутствие в нем анализа роли и практической деятельности компартии. Так как известно, что сейчас без учета роли коммунистов нельзя анализировать ни одну проблему итальянской рабочей жизни. Для позиции «левацких» элементов характерно то, что они, наоборот, упрекают создателей фильма «Рабочий класс попадает в рай» в том, что в нем нет... нападок на коммунистов.

●

Режиссер Франческо Рози закончил съемки фильма о жизни и загадочной гибели Маттеи, президента Итальянского общества жидкого топлива, видного предстаивителя деловых кругов, стремившегося к экономической независимости Италии и выступавшего за развитие торговых связей со странами социализма. Обстоятельства гибели Маттеи во многом остаются таинственными, и их часто связывают с преступной деятельностью сицилийской (а может быть, и американской) мафии. Как мы уже сообщали, в итальянской печати неоднократно высказывались серьезные опасения, что с «делом Маттеи», возможно, связано и не менее таинственное исчезновение в Палермо известного прогрессивного журналиста Мауро Де Мауро, работавшего в газете «Л'Ора». Де Мауро, много раз разоблачавший темные дела мафии, собирал материал для режиссера Франческо Рози, уже тогда задумавшего свой фильм. Эту версию причины, повлекшей исчезновение, а скорее, убийство прогрессивного журналиста, подтверждает недавний вызов в суд в Палермо Франческо Рози: режиссер давал свидетельские показания о своей работе с Дё Мауро по сбору и подготовке материала для сценария о Маттеи.

●

Премьера нового фильма молодого режиссера Марко Беллоккио «Во имя отца» состоялась на IX Международном кинофестивале в Нью-Йорке. Это третий фильм Беллоккио — постановщика «Кулаков в кармане», явившихся своего рода «манифестом» итальянского «левого» кино, кино «контестации». Второй фильм Беллоккио «Китай близко» — неглубокий фарс на семейные темы с некоторой политической окраской — разочаровал поклонников режиссера. В фильме «Во имя отца» действие происходит в 1959 году в Италии в закрытом католическом учебном заведении (точно таком, в каком учился в то время или немногим раньше сам Беллоккио). Чтобы конкретизировать исторический момент, режиссер включил в свой документальный фильм кадры из кинохроники о смерти и похоронах папы Пия XII. Смерть Пия XII, как пояснил режиссер во время встречи с журналистами, явилась переломным моментом для церкви, ознаменовав конец одной эпохи и зародив надежды на приход новой. События в колледже являются метафорой или, вернее, серией метафор, намеками на события, социальные и моральные проблемы итальянского общества того времени. Рассказывая о жизни воспитанников католического колледжа, Беллоккио, по его словам, хотел показать идеологические, классовые и психологические конфликты, существующие в среде итальянской молодежи.

●

В Болонье и других городах Италии состоялись демонстрации протеста против показа расистского фильма «Прощай, дядя Том!», снятого режиссером Гуальтьеро Якопетти вместе с Франко Проспери. В свое время Якопетти поставил проникнутый расистским духом, оскорбительный для молодых свободных африканских государств фильм «Прощай, Африка!», чем вызвал возмущение во всем мире. К тому же «документальный» фильм «Прощай, Африка!» оказался подделкой, фальсификацией — многие сцены в нем были игровыми. Якопетти, однако, продолжал снимать в Африке и сейчас вновь выпустил расистский, клеветнический фильм. В выступлениях протеста вместе с итальянской молодежью и рабочими участвовали живущие в Италии студенты-африканцы. Прокурор города Римини запретил демонстрацию фильма Якопетти. Он назвал эту очередную поделку фашиствующего режиссера «попирающей приличия, оскорбляющей этические и социальные чувства из-за обилия вульгарно-сексуальных сцен, из-за настойчивого показа проявлений расовой ненависти».

●

Президент Римского экспериментального киноцентра режиссер Роберто Росселлини обратился с открытым письмом к министру по делам зрелищ Матеотти, требуя увеличения государственных ассигнований на деятельность этого крупного учебного заведения. Недостаток финансовых средств, указывает Росселлини, не позволил в этом учебном году вести занятия. «Ки-

ноцентр,— пишет режиссер,— развивая свою деятельность в экспериментальной области, мог бы внести вклад в поиски новых путей развития итальянского кино, раздираемого противоречивыми, хаотическими, а часто и спекулятивными, аморальными требованиями. Он мог бы протянуть руку кинематографу и помочь ему вылезть из грязного болота».

●

Все с новыми затруднениями и препятствиями сталкивается Федерико Феллини в своей работе над новым фильмом «Рим». Этот во многом автобиографический фильм будет состоять из трех эпизодов, каждый из которых соответствует той или иной эпохе в жизни Феллини и его «встречам» с Римом. С самого начала съемки фильма натолкнулись на финансовые и организационные затруднения, исходящие от продюсеров. Затем работу омрачило вмешательство полиции: для «современного» эпизода Феллини снимал сцены ночной жизни «вечного города» и массовые сборища хиппи, стекающихся в Рим со всего света. Во время одной из съемок в старинном квартале Трастевере, в которой участвовало 300 хиппи, в какой-то гостинице поблизости произошло убийство, и полиция стала искать преступника среди участников массовки. Последовали аресты, допросы. И вот теперь новая неудача: юноша безработный, которому не дали сниматься в каком-то другом фильме и выдворили с территории «Чинечитта», в припадке отчаяния или помешательства поджег сложные и дорогостоящие декорации, выстроенные для феллиниевского «Рима». Причинен огромный ущерб, и понадобится время, чтобы восстановить сгоревшую декорацию, изображавшую подземный туннель в центре Рима.

●

Режиссер Джузеппе Патрони Griffi приступил к съемкам фильма о жизни и творчестве Джона Форда, английского поэта и драматурга XVII века. В фильм будут включены инсценировки фрагментов его пьес, изобилующих макабрическими атрибутами тогдашних «пьес ужасов». В свое время творчество Форда произвело большое впечатление на Сергея Эйзенштейна. Кстати, американский кинорежиссер, настоящее имя и фамилия которого — Шон Алойзиус О'Ферна, взял псевдоним Джона Форда именно в знак уважения к творчеству драматурга елизаветинской эпохи.

●

София Лорен последовала примеру многих своих коллег и в настоящее время работает над книгой. Это вовсе не мемуары, как можно было бы ожидать, а... поваренная книга. Условное ее название «Приходи ко мне обедать». Этой весной она выйдет в Италии и в ряде европейских стран.

●

Тематический фестиваль в Порретта Терме (Италия) в 1971 году был посвящен политическому кино. Организаторы фестиваля обратились в редакции четырех французских журналов «Кайе дю синема», «Позитив», «Синематик» и «Синема-71» с просьбой прислать списки фильмов, отвечающих теме фестиваля. Журнал «Синема-71» отобрал следующие фильмы: «Кровь Кондора» Хорхе Санхинеса, «Вальпарайсо, Вальпарайсо» Паскаля Обье, «Презрение надолго» Артюра Ламота, «Agnus Dei» Миклоша Янчо.

Мексика

Жизнь мексиканского поэта Рамона Лопеса Веларде (1888—1921) — одного из крупнейших лириков, выступившего против эпигонской эстетики модернизма и обратившегося к воплощению глубоких естественных человеческих чувств,— воссоздал на экране режиссер Рубен Бридо. Фильм называется «Вальс без конца». В роли поэта — актер Карлос Бранч.

●

В Мексике недавно широко отмечалось сорокалетие звукового кино. Первый звуковой фильм в Мексике был поставлен в 1931 году. Он назывался «Санта» и был экранизацией одноименного романа, написанного в 1903 году писателем Ф. Гамбоа под сильным влиянием произведений Золя и представлявшего собой мексиканский вариант «Нана».

США

Прошедшее лето отличалось самым низким уровнем кассовых сборов в истории американского кинопроката. Единственное светлое пятно, шутит американская пресса, и то оказалось черным. Речь идет о буме в негритянском кино. На фоне общего спада посещаемости кино очереди в кинотеатрах, расположенных в негритянских кварталах во всех городах Америки,— явление примечательное. Подъем в негритянском кино начался в 1970 году с выходом на экраны фильма «Коттон приходит в Гарлем». Выяснилось вдруг, что очень долгое время потенциальный многомиллионный негритянский кинозритель ждал фильмов, которые были бы ему близки по духу и по теме. Теперь, видно, пришла пора, и негры дождались наконец «своего» кинематографа. Огромный кассовый успех выпал на долю таких картин, как «Душа душе», которую кинокритики окрестили «черным» «Вудстоком», «Черный Иисус» («Сидящий справа»), а также первого негритянского фильма «Шафт», поставленного независимым негром режиссером Гордоном Парксом. Пресса отмечает одну характерную особенность: негритянский кинозритель полностью игнорирует мнение кинокритики, полагаясь в основном на устную рекомендацию своих друзей и знакомых. Как отмечают социологи, в настоящее время его более всего интересует то, в каком виде показан в картине негр-герой, а не то, какие для этого использованы художественные средства. То есть этот новый зритель на формальные изыски в киноискусстве не обращает никакого внимания. Во многих городах, даже южных (например, в Атланте), число черных кинозрителей в кинотеатрах достигает теперь 93 процентов.

●

«Не верьте рекламе прокатной фирмы, которая пытается выдать мой фильм за вестерн с пистолетами и всем прочим»,— сказал на встрече с итальянскими журналистами в Риме молодой американский актер и режиссер Питер Фонда, соавтор Денниса Хоппера по фильму «Беспечный ездок». В новой картине «Возвращение Гарри Коллингса» — своем режиссерском дебюте — он исполняет также главную роль. Фонда так определяет жанр фильма: «Баллада, поэма, если хотите, даже вестерн-пастораль, но только потому, что он снят на просторах прерий, а на самом деле — аллегория, ибо в картине затронуты проблемы повседневной жизни, хотя и не прямо. Главная из них — проблема ответственности человека, а особенно молодого человека за все, что происходит в окружающем мире. Надо браться за разрешение проблем, стоящих перед миром, не ожидая, что их разрешит кто-то другой».

На вопросы журналистов об его отце — знаменитом голливудском актере Генри Фонда, Питер рассказал, что в 1968 году Генри Фонда считал своим долгом оправдывать войну во Вьетнаме. Во время яростных семейных споров он пытался доказать «необходимость» этой войны, не соглашался с сыном и дочерью, говорившими ему о зверствах американцев, о варварском уничтожении мирного населения. Однако вскоре Генри Фонда пересмотрел свое отношение к войне во Вьетнаме и вместе с сенатором Юджином Маккарти повел кампанию за вывод американских войск из Вьетнама. В настоящее время Генри Фонда участвует во многих выступлениях антивоенного характера, в частности, он принимал участие в кампании против проведения подземного атомного взрыва на острове Амчитка. Таким образом, ныне вся актерская семья Фонда — Генри, Питер и Джейн — едина в своих политических взглядах и практической деятельности.

Говоря об американском кино, Питер Фонда подчеркнул, что он — решительный противник голливудских монополий. Свои фильмы он создает независимо от голливудских фирм. «Но если можно обойтись без голливудских студий, разве можно обойтись без прокатных фирм?» — спросили Фонда журналисты. В ответ он пожелал, чтобы «все прокатные фирмы вместе с киномонополиями провалились сквозь землю». «Да вы жестокий человек!» — шутливо воскликнул кто-то из его итальянских собеседников. «Чтобы изменить существующий порядок вещей, чтобы заставить людей бороться, осознать лежащую на них ответственность, чтобы защитить таким образом их свободу, необходимо быть чуточку жестоким», — закончил пресс-конференцию Питер Фонда.

●

Грегори Пек приглашен на главную роль в фильме «Процесс против девяти из Каттонвилля», экранизации пьесы прогрессивного католического священника Дениала Берригана. Пьеса Берригана воссоздает реальную драматическую историю, в которой участвовали автор, его брат Филипп (тоже священник) и семь их единомышленников. Противники войны во Вьетнаме, они в знак протеста против «грязной войны» несколько лет назад уничтожили архив призывного пункта, были за это арестованы и отданы под суд. Братья Берриганы сейчас вновь оказались в тюрьме — против них выдвинуто смехотворное обвинение в намерении похитить советника Никсона Киссинджера. Пек будет играть Дениала Берригана.

●

Режиссер и продюсер Стэнли Креймер собирается поставить фильм о лейтенанте Уильяме Колли, руководителе расправы над мирными жителями деревни Сонгми во Вьетнаме. В фильме будут использованы подлинные документы, обличающие преступления американских войск во Вьетнаме.

●

Любители кино давно не видели на экране в новых фильмах Марлен Дитрих, которая в последнее время выступает преимущественно с концертами. Поэтому, естественно, новость о том, что она согласилась сниматься в фильме Орсона Уэллса, вызвала большой интерес. «Я сомневаюсь,— заявила Марлен Дитрих,— что нашлась бы такая актриса, которая отказалась бы сниматься у Орсона Уэллса. Кроме того, Уэллс предложил мне очень интересную роль женщины неопределенного возраста, вступающей в острый конфликт со своей средой».

●

Сенатор от штата Вирджиния Роберт Бирд заявил недавно, что на телевидении вот уже десять лет не наблюдается никакого прогресса и что оно стало, как он выразился, «безводной пустыней». 20 из 56 наиболее ценных телечасов в неделю отданы «на откуп» отупляющим детективам. «Если бы по нашим улицам шаталось столько шпиков, сколько мы видим на экранах, то, должно быть, в Штатах не было бы такой преступности», — заключил сенатор.

Роберт Бирд не одинок в своих мрачных рассуждениях о состоянии американского телевидения. Недавний опрос американских телезрителей выявил еще один опасный и неожиданный симптом — катастрофическое падение популярности крупных кинозвезд, таких, как Джеймс Стюарт, Джеймс Гарднер, Ширли Мак-Лейн, Род Тейлор, Антони Куин. На выбор зрителей, по всей вероятности, повлияло невысокое качество многосерийных телефильмов и боевиков с участием этих в недавнем прошлом кумиров публики.

●

В возрасте 83 лет умер Честер Конклин — актер, вошедший в историю мирового кино благодаря участию в немых лентах раннего Чаплина. Конклин создал забавный ставший очень популярным образ маленького человечка, одетого с нелепой претенциозностью. Во Франции этот образ получил прозвище «Казимир». Впоследствии своеобразный талант актера был замечен Эрихом Штрогеймом,

который пригласил его сниматься в «Алчности» в роли отца. В 30-х годах Конклин много снимался, в частности, им были исполнены роли в «Новых временах» и в «Великом диктаторе». Последняя сравнительно значительная роль актера — в фильме «Приключения Марка Твена» (1947).

Тунис

Печать помещает материалы, свидетельствующие о глубоком кризисе, который переживает туниссная кинематография. За 15 лет независимости страны развитие национального кино еще находится в зачаточном состоянии. В активе — всего лишь десятка три документальных фильмов и семь полнометражных игровых кинокартин, прокат которых не оправдал расходов на их создание. Органы, ведающие кино, в целях преодоления существующего положения приняли решение создать три специальные комиссии, которые должны будут установить причины кризиса и наметить конкретные меры для развития национального киноискусства.

Франция

Париж устроил триумфальную встречу Шарло — восьмидесятидвухлетнему Чарли Чаплину, прибывшему в столицу Франции по случаю проведения там недели его фильмов.

Несмотря на возраст, Чаплин полон творческих планов. Он рассказал журналистам, что намерен поставить два фильма, сценарии к которым только недавно закончил. Первый из них называется «Каприз». Это история молодой женщины, которая живет словно между двумя мирами — миром фантазии, мечты и миром реальной действительности. Второй фильм еще не получил названия. В нем главную роль — приговоренного к смерти, который бежит из тюрьмы и на свободе начинает новую жизнь, — будет играть Сидней Чаплин. Кроме сценариев Чаплин работает над музыкальным сопровождением к новым «изданиям» его старых фильмов. Он закончил партитуры к двум немым фильмам 1921 года — «Малыш» и «Праздный класс». Продолжая работу в качестве сценариста, композитора и постановщика своих фильмов, Чаплин твердо решил никогда больше не появляться на экране как актер — так он заявил в Париже журналистам.

Чарлз Чаплин с женой Уной на парижском аэродроме Орли

В ходе фестиваля, посвященного Чаплину, который начался с показа фильма «Новые времена», демонстрировались почти все наиболее значительные чаплинские ленты — и полнометражные и короткометражные. Мэр Парижа вручил Чаплину почетную медаль французской столицы. Французское телевидение посвятило ему большую передачу. Перед телезрителями выступила также Джералдин Чаплин, приехавшая в Париж вместе с отцом и Уной О'Нил. Уна, в частности, рассказала, что Чаплин на своей вилле в Веве в Швейцарии каждое воскресенье смотрит в семейном кругу и с друзьями свои старые ленты и при этом смеется, как мальчишка. После торжеств в его честь в Париже Чаплин возвратился в Веве.

●

Режиссер Ив Буассе готовит новый фильм «Покушение», главную роль в котором будет исполнять Мишель Пикколи. Если в своих прежних фильмах «Письмо от друзей», «Конде» режиссер обличал произвол полиции и вмешательство американской политической мафии в европейские дела, то в новом фильме он еще более конкретно покажет тесные связи правящих кругов США с западноевропейскими правительствами посредством органов НАТО. Красками гротеска Буассе рисует портрет служаки-полковника (Мишель Пикколи), начальника разведки некоей западной державы, который подвергается постоянному нажиму со стороны американских разведчиков и вынужден идти на любые компромиссы, чтобы примирить все возрастающие требования из-за границы с интересами внутренней политики своей страны. К тому же лучший друг полковника — лидер оппозиции в парламенте (эту роль исполняет Жан-Луи Трентиньян). Полковнику приходится арестовать его, а потом еще инсценировать над ним комедию суда, выдвинув заведомо фальсифицированные обвинения...

●

Сказки Перро продолжают привлекать французских кинематографистов. Режиссеры Мишель Буарон и Марсель Жюйен экранизируют «Мальчика-с-пальчика». Задача постановщиков довольно сложна — они хотят создать фильм для детей, который был бы интересен и взрослым, и вместе с тем не слишком отдалиться от всем известного текста.

●

Как известно, французский экран вновь заполонили гангстерские фильмы. Режиссер Мишель Одиар нашел новый вариант гангстерского фильма — своего рода черную комедию. Фильм, который он собирается снимать, носит название «Его бизнес — вечность». В нем будет рас-

сказано о нищем поселке на окраине Парижа, обитатели которого превратили свои лачуги в «фабрику смерти». Все, кто посещает эту окраину, — неосмотрительные иностранные туристы, ищущие острых ощущений, американский журналист, пишущий репортаж о нищете в Западной Европе, и даже грузовик с полицейскими — таинственным образом исчезают. Местные жители, превратившиеся в страшных убийц, используют до последней пуговицы все, чем владели их жертвы. Одежду они продают на «блошином рынке», жизненно важные органы поставляют врачам, работающим над пересадкой сердца, почек и т. д., скелеты посылают на медицинский факультет Сорбонны, а некоторые кости специально обрабатывают, чтобы придать им отпечаток древности, и поставляют церковникам, которые выдают их за мощи святых... Всем этим «бизнесом» руководит женщина — вожак банды, роль которой приглашена играть Анни Жирардо. В свободное от «работы» время обитатели поселка — добродушные, милые люди, которые веселятся и любят друг друга. Этот сатирический гротеск живо рисует — правда, пока можно говорить лишь о сценарии — в форме аллегории нравы и практику современного буржуазного общества, где все становится товаром и где царит циничная жестокость.

●

О тяжелом положении французского кино свидетельствует газетное сообщение о предстоящем закрытии киностудии Сан-Морис, одной из самых больших во Франции, располагающей семью павильонами. Уже 30 технических специалистов и служащих получили уведомления об увольнении. С июля 1971 года большинство студий, расположенных в парижском районе, почти не загружены, и персонал их не имеет работы.

●

Популярный французский комик Жак Тати сделал заявление в прессе в связи со своим последним фильмом «Уличное движение». «Сейчас, — сказал он, — наблюдается широкая тенденция делать фильмы по образцу бесконечно повторяющихся рекламных «призывов», преследующих нас повсюду. Пытаются «изготовить» товар, продуманно дозировав все его ингредиенты — немножко перца, немножко соли, — рассматривая кинозрителя как глупого, но требовательного и капризного ребенка, — сказал Тати. — А я ограничиваюсь тем, что с любовью продолжаю древнюю традицию, идущую от пантомимы и через цирк и мюзик-холл пришедшую в кино. Мои «гэги» и персонажи не созданы по какой-то мерке, не придуманы заранее. Достаточно наблюдать жизнь, «гэги», ежедневно поставляемые обычной реальностью, чтобы понять, как много гротесковой комичности заключено в самой окружающей жизни. Поэтому я считаю себя простым ремесленником, который опирается, насколько это в его силах, на жизнь, и полагаю, что от зрителя вправе требовать такой же искренности, то есть самоанализа, немножко самокритики и критики того, что его окружает». Тати сообщил что из кинокомиков прошлого ему наиболее близок Бестер Китон, которого он ставит даже выше Чаплина. «Свои фильмы я защищаю все, — сказал Тати. — Время покажет, сохранят ли они свое значение в будущем... Я делаю не утонченные, а простые фильмы, и я доволен своими персонажами, смешными и в общем довольно ординарными. Во всяком случае, я буду продолжать идти по своему пути, наталкиваясь, как обычно, на огромные затруднения, которые мне всегда приходится преодолевать, чтобы иметь возможность сказать то, что я думаю, вернее, показать то, что я вижу».

Ива Янжурова и Петр Чепек в фильме «Керосиновые лампы» режиссера Юрая Герца

Чили

В Сантьяго прибыл итальянский режиссер Роберто Росселлини. В Чили Росселлини будет снимать телефильм об астрономических исследованиях. Он отправится в обсерваторию Эль-Тололо в 500 километрах к северу от чилийской столицы, где, используя современную аппаратуру обсерватории, будет вести съемки звездного неба.

ЧССР

Режиссер Юрай Герц закончил картину по роману довоенного чешского писателя Ярослава Гавличека «Керосиновые лампы». Фильм переносит зрителя в небольшой провинциальный городишко конца прошлого века. Обращение к произведению Гавличека режиссер объясняет тем, что ему близка «бальзаковская широта реалистического отражения жизни мещанского общества конца XIX века и взаимоотношений между его представителями», которой отмечен роман «Керосиновые лампы». Роль героини фильма Штепы играет актриса Ива Янжурова. В остальных ролях — актеры Петр Чепек (Павел), Мария Росулкова, Ота Скленчка, Карел Хромик и другие.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Э. Брагинский,
Э. Рязанов

Старики-разбойники

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ

не только для экрана, но и для чтения

Окончание. Начало см. «ИК», 1972, № 1.

Глава двенадцатая

— Надо идти в музей и выяснить, почему они не чешутся! — сказал Воробьев на следующее утро.

— Но смотрительница нас опознает,— возразил следователь и с ненавистью поглядел на шедевр.

— А мы загримируемся! — подал увлекательную идею Воробьев.— Я буду без лестницы, без халата, но зато в очках!

— Мало! — высказал сомнение Мячиков.— Тебе нужны усы или борода. А мне как быть?

— Остричься наголо! — не задумываясь, решил Воробьев.— Тебя родная мать не узнает!

Но стричься Мячиков отказался.

— Страшно! А вдруг они в моем возрасте больше не вырастут?

— Как же тебя видоизменить? — задумался Воробьев, пристально разглядывая друга.— У тебя яркая внешность!

— Неужели? — Мячиков с надеждой поглядел в зеркало и не увидел в нем ничего яркого.

— Я придумал! — Воробьев даже подпрыгнул от радости.— Мы тебя перекрасим!

— В негра? — испугался Мячиков.

— Нет, не целиком, только волосы! — утешил Валентин Петрович. Ему стало по-детски интересно.

— Не желаю краситься! — заупрямился Мячиков.

— Почему?

— Стыдно! Красятся только женщины!— стоял насмерть Николай Сергеевич.— Это идиотизм. Этого не будет никогда! Лучше я приклею бороду!

— Где ты ее возьмешь?

— Есть специальный театральный магазин. Сейчас я туда позвоню.

Мячиков дозвонился директору, который ему вежливо сообщил, что в настоящий момент бород нет, но поступление волосяных изделий ожидается в следующем квартале.

— До следующего квартала ты можешь отрастить свою собственную бороденку! — заметил Воробьев. — Придется краситься!

— Не буду! Мне все это надоело. Забирай своего Рембрандта и уходи!

— Это не по-товарищески! — обиделся Воробьев.— Хорошо. Пойдем в музей незагримированными, пусть нас схватят!

Мячикову не хотелось ссориться.

— Предложи еще что-нибудь!

— Пожалуйста! — Воробьев был начинен идеями, как магазинные котлеты хлебом.— Мы сделаем из тебя иностранца!

— Не хочу быть иностранцем! — перепугался Мячиков.— Мне и так хорошо!

— Не бойся, ты будешь иностранцем временно. Мы пойдем в музей как иностранные гости. Я буду изображать твоего переводчика.

— А на каком языке я должен говорить? — спросил Мячиков.— Я ведь на других языках ни гу-гу...

— Ты будешь молчать! Может быть, ты глухонемой иностранец! — нашелся Воробьев.

— А зачем глухонемому переводчик?

— Много будешь знать, скоро состаришься! — ответил старику старик.

Не позже чем через час по улице шли двое. В мужчине с приклеенными усами нетрудно было узнать Воробьева. Рядом с усатым осторожно ступал человек в чалме, сооруженной из полотенца, со смуглым лицом, в длинной белой рубахе и белых брюках, которые почему-то смахивали на нижнее белье. Туалет заканчивали босоножки, надетые на голые ноги. В отличие от лица ноги не были смуглыми: наверное, на них не хватило краски.

— Тебе этот костюм очень к лицу, Коля! — шепнул иностранцу Воробьев.

Когда иностранец и переводчик пришли в рембрандтовский зал, им все стало ясно.

На стенде, где еще вчера красовалось произведение раннего Рембрандта «Неверие святого Фомы», висела табличка:

«Картина на реставрации».

Старики покинули музей, возмущенные до глубины души. Они шли по улице, размахивали руками и говорили так громко, что прохожие оборачивались.

— Ротозеи! — кипел иностранец.— У них из-под носа вынесли картину, которой цены нет, а они не обратили на это внимания!

— Все они так! — мрачно изрек усатый.— Завтра украдут памятник Пушкину, и этого тоже никто не заметит!

— Это потому,— поддержал глухонемой,— что никто и ни за что не отвечает!

— Всем на все наплевать! — шумел усатый переводчик.

Распаляя друг друга, старики договорились бог весть до чего, с чем авторы категорически не согласны и поэтому не приводят их слова. Когда из стариков вышел пар, они перестали кипятиться, сели в сквере на скамейку и начали обсуждать создавшуюся ситуацию.

— Может быть, написать в музей письмо и намекнуть, что картину свистнули? — предложил переводчик, но иностранец с сожалением заметил:

— Но мы ведь не можем его подписать!

— Пошлем анонимку! — сказал усач, но разборчивый друг пристыдил его:

— Как тебе не совестно! Мы не станем опускаться до анонимок! Кроме того, у нас не верят анонимным письмам!

— Преступление века зашло в тупик,— сказал переводчик и вдруг опомнился:— А почему ты разговариваешь по-русски. Ты же глухонемой иностранец...

Глава тринадцатая

Тринадцатой главы в повести нет. Кто-то когда-то выдумал, что число тринадцать несчастливое. Несознательные авторы в это верят.

Глава четырнадцатая

Николай Сергеевич ухаживал за Анной Павловной старомодно, то есть неторопливо. Он пригласил ее в театр. В антракте он угощал ее лимонадом и пирожным. А после спектакля Мячиков повел любимую домой, даже в мыслях не намереваясь у нее остаться.

— Дорогая Аня! — сказал Николай Сергеевич, когда они подошли к подъезду.— Разрешите мне вас так называть. Сейчас я вам докажу, как я к вам отношусь. Я вверю вам свою тайну и свою судьбу. Правда, я не назову вам сообщника, потому что не имею права распоряжаться чужой жизнью.

С Анной Павловной еще никто не разговаривал в таком высокопарном стиле.

Николай Сергеевич, волнуясь, рассказал ей детективную историю о похищении картины великого голландца.

Анна Павловна всему безоговорочно поверила. Она посмотрела на Николая Сергеевича обновленными глазами. Она не сочла его безумным. Она поняла его устремления, а его отвага и бесстрашие покорили ее!

Николай Сергеевич тревожно ждал приговора.

Анна Павловна долго молчала, собираясь с мыслями и чувствами.

И тогда чуткий Николай Сергеевич понял, как надо поступить. Он достал из кармана прощальное письмо и вручил Анне Павловне.

— Здесь все написано. Это письмо я сочинил в ночь перед преступлением...

Он поцеловал ей руку и скромно ушел.

Анне Павловне не терпелось прочесть послание. Она вскрыла конверт в парадном и прочла письмо при тусклом свете запыленной лампочки в двадцать пять свечей.

Дойдя до слов: «...я буду любить вас до последней минуты, до тех пор, пока меня не зароют в могилу, покуда не вырастет над ней одинокая плакучая березка»,— Анна Павловна не выдержала и заплакала. Это были оптимистические слезы счастья, которые разрешено лить героям современных книг...

...Прошло еще несколько дней, в течение которых музей не подавал признаков жизни. Старики потеряли сон и покой, они не могли больше ждать...

Как и в прошлый раз, стартовой площадкой стал мужской туалет, расположенный в подвале Музея изобразительного искусства. Воробьев и Мячиков облачились в синие халаты, раздвинули лестницу, распаковали картину и отправились в поход. Старики чувствовали себя паршиво: иди доказывай, что возвращаешь картину, а не крадешь!

Первый привал состоялся у щита с электрическими пробками. Воробьев отключил в музее свет, чтобы не работала сигнализация.

Второй привал состоялся при входе в рембрандтовский зал.

— Здравствуйте! — сказали смотрительнице лжемузейные работники.— Помогите нам повесить Рембрандта обратно!

Поход закончился у стенда, где еще красовалась табличка «Картина на реставрации». В то время как Воробьев устанавливал лестницу, старушка снимала табличку. Вокруг собралась толпа. Она не расходилась до тех пор, пока шедевр не водрузили на место.

Смотрительница вгляделась и сказала с нескрываемым восторгом:

— После реставрации лучше стало!

На меценатов никто не обращал внимания. Они только что подарили народу произведение кисти Рембрандта, а им не сказали за это даже «спасибо»! Они выбрались из толпы и покинули зал номер 28, избежав тюрьмы и не заслужив аплодисментов. А им так хотелось, чтобы внизу на раме прикрепили дощечку: «Дар музею от В. П. Воробьева и Н. С. Мячикова». Старикам было грустно-прегрустно. Им казалось, что они осиротели. Они сами не знали, что, оказывается, привыкли к святому Фоме и полюбили его, как сына...

— Не забудь ввернуть пробки! — со вздохом сказал Мячиков.— А то неровен час — украдут нашего Рембрандта...

Когда неудачники шли по улице, удаляясь от музея все дальше и дальше, Воробьев обернулся и поглядел на величественное серое здание.

— Это преступление века не удалось, но мы совершим другое!

— Я не согласен! — воспротивился Николай Сергеевич.— Кончится тем, что мы соберем у меня дома картинную галерею...

Глава пятнадцатая

Вернув картину народу, Мячиков не чувствовал себя героем. Он снова превратился в затюканного следователя, которого вот-вот выставят за дверь прокуратуры. Он в который раз появился в приемной Федяева, надеясь уговорить начальство поручить ему какое-нибудь дело, и спросил у секретарши:

— Он один?

— Нет,— ответила секретарша,— у него посетитель. Говорят, Николай Сергеевич, вы на пенсию уходите?

— И не собираюсь! — по возможности бодро ответил Мячиков.

— В общем-то это неправильно, что пенсию выдают только в старости! — высказала неожиданную мысль секретарша.— По-настоящему пенсию надо выплачивать от восемнадцати и, скажем, до тридцати пяти лет. Это самый хороший возраст. В эти годы работать грех, надо заниматься личной жизнью. А потом можно и на работу ходить, все равно уже от жизни нет никакого толку!

— Очень интересная теория! — поддержал Мячиков.— Молодые гуляют, а старики вкалывают. В этом что-то есть...

Отворилась дверь, из кабинета вышли Федяев и Проскудин.

— Николай Сергеевич, вы ко мне? — от того, что Мячиков застукал его с Проскудиным, Федяев ощутил некоторую неловкость.

— Я позже зайду! — сухо сказал Николай Сергеевич.

А Юрий Евгеньевич приветливо осклабился во весь рот:

— Привет боевым ветеранам!

Николай Сергеевич неприязненно взглянул на врага и не ответил.

— Я понимаю вашу антипатию ко мне. Но что поделаешь, жизнь! — И, покидая приемную вслед за Федяевым, Проскудин пошутил: — Вам время тлеть, а мне цвести!

Николай Сергеевич возмутился и стал торопливо подыскивать достойный ответ, и тоже в стихах. Но кроме общеизвестных истин: «Дуракам закон не писан!», «Гусь свинье не товарищ!», «Не в свои сани не садись!» — ничего в голову не лезло. Николай Сергеевич остановился на выражении: «Как вам не стыдно?» — и бережно понес эту отповедь, чтобы бросить ее в лицо грубияну!

Мячиков разыскал Проскудина в своей служебной комнате. Федяев и двое коллег Мячикова слушали Проскудина с нескрываемым удивлением:

— Поскольку я привык работать в отдельном кабинете, то эту комнату мы поделим

пополам... Здесь два окна, так что архитектурно это возможно. В той половине будут вот эти два товарища, а эту займу я. Маловата, конечно, площадь, но надо мириться с обстоятельствами. Тут, при входе, я поставлю вешалку. Стол, за которым сидел старик, придется сменить. Эта рухлядь мне не подходит...

То, что преемник буквально хоронит его при жизни, взорвало Николая Сергеевича, и он потерял самоконтроль.

— Гусь свинье не товарищ! — выпалил Николай Сергеевич, спутав приготовленную реплику. Все уставились на Мячикова, а он продолжал в гневе: — Не в свои сани не садись! Дуракам закон не писан! Как вам не стыдно?

Закончив монолог, бунтарь ушел, топая ногами.

— Бешеный старикан! — сказал вдогонку Проскудин.

Агрессивно настроенный Мячиков помчался на такси в «Промстальпродукцию». Чтобы не терять ни единой минуты, он заранее приготовил деньги, расплатился с таксистом, не взяв сдачи, и бегом направился к подъезду. Обычно деликатный, Мячиков, растолкав очередь, втиснулся в лифт и выскочил из него на пятом этаже. Пробежав по коридору, Николай Сергеевич распахнул дверь в комнату Воробьева и с порога провозгласил:

— Валя, ты прав! Мы не остановимся на полпути!

Валентин Петрович понимал друга с полуслова и поэтому только кивнул.

Следуя плану, заранее разработанному Воробьевым, друзья разыскали Анну Павловну на загородном стрельбище. По заведенному порядку раз в год инкассаторам устраивали переэкзаменовку по стрельбе. Всем участникам, а работают инкассаторами в основном люди пожилые, полагалось в стрельбе из пистолета на расстоянии в двадцать пять метров выбить сорок очков из пятидесяти возможных. Если стрелок не выполнял норму или вообще не попадал в мишень, его все равно оставляли на работе. Правда, такое бывает не только со стрельбой.

Увидев стариков, Анна Павловна откровенно встревожилась. Она до сих пор находилась под впечатлением письма Николая Сергеевича и его рассказа о краже Рембрандта.

— Мы пришли к тебе, Аня, за советом и помощью! — сказал Воробьев, а Мячиков молча смотрел в притягательные глаза Анны Павловны и старался прочесть в них ответ на свое письмо.

— Отойдем в сторонку! — добавил Воробьев.— А то эта беспорядочная пальба меня раздражает!

— Вы попались с этой картиной? — упавшим голосом произнесла Анна Павловна.

Воробьев насмешливо поглядел на сообщника, который выболтал тайну женщине. Мячиков потупился.

А Анна Павловна, перехватив взгляд Воробьева, поспешила на выручку к Николаю Сергеевичу:

— Я и не знала, Валентин Петрович, что вы тоже принимали в этом участие. Про вас Николай Сергеевич ничего мне не говорил!

— Он все равно болтун! — сказал Воробьев.— Но раз ты все знаешь, Аня, нам будет легче столковаться. Нас ни в чем не подозревают. Картину никто не искал, и поэтому ее пришлось вернуть. Мы совершенно чисты.— И он задал неожиданный вопрос: — Сегодня вечером ты работаешь?

— Работаю.

— Выручку соберешь большую? Тысяча рублей набежит?

Анна Павловна рассмеялась:

— Много больше!

Валентин Петрович удовлетворенно потер руки:

— Прекрасно! Сегодня вечером я тебя ограблю! Я отниму у тебя мешок с деньгами!

— Предатель! — закричал Мячиков.— Я не хочу грабить Анну Павловну! Я не хочу вас грабить! — повторил он нежно, обращаясь непосредственно к любимой.

— Ты и не будешь грабить! — отмахнулся от него Воробьев.— Ты будешь расследовать это преступление.— И он повернулся к Анне Павловне: — Давай обсудим, соседка, как я отниму у тебя мешок!

— Минуточку! — возбужденно заговорила инкассатор.— Вы так это подаете, словно я согласна. А я не согласна!

— Аня, не соглашайтесь! — поддержал ее Николай Сергеевич.

— А я не понимаю, почему ты противишься? — Воробьев не спешил. Он был готов потратить время, чтобы уговорить Анну Павловну стать жертвой.— Ты сразу заявишь в милицию, дело поступит в прокуратуру, его поручат Коле, он завтра же найдет деньги, и его не отправят на пенсию!

— Как я найду эти деньги? — продолжал сопротивляться следователь.

— Балда, я же тебе их сам отдам!

— Но у меня оружие! — нервничала Анна Павловна.— Я обязана в вас стрелять!

— А ты промахнись! — Воробьева уже ничто не могло поколебать.

Анна Павловна пыталась образумить его бандитский пыл:

— Но вас посадят!

— Какие вы все бестолковые! С кем приходится работать! — Воробьев искренне огорчился...— В милиции ты, Аня, опишешь не мои приметы, а какие-нибудь другие. А следователь,— тут Воробьев ткнул пальцем в Николая Сергеевича,— вернет государству деньги, а жулика не схватит. Все это элементарно!

— Ради вас, Николай Сергеевич, я готова на все! Но я — честная женщина,— твердо, как на митинге, объявила Анна Павловна,— и на сделку с совестью не пойду!

— За это я вас и люблю! — не удержался от признания Николай Сергеевич, но Воробьев не обратил на его слова ни малейшего внимания и терпеливо сказал:

— Ну что ж, начнем сначала! Итак, Аня, какие объекты ты обслуживаешь? Желательно выбрать объект в глухом переулке, чтобы меньше было свидетелей.

— Но я не согласна! — повысила голос Анна Павловна.

— Знаю, что не согласна, не кричи! — осадил ее Воробьев.— Значит, обсудим все детали...— он явно намеревался взять противника на измор.

— Валя! — вмешался Мячиков.— Не будем грабить Анну Павловну. Давай нападем на ее подругу!

— Какую еще подругу? — от неожиданности Анна Павловна даже вздрогнула.

— Любую. Вон их сколько,— Николай Сергеевич показал на женщин, которые толпились возле мишеней.

— Но любая из них пристрелит Валентина Петровича в два счета! — Анна Павловна не могла успокоиться.

— А мы ее во все посвятим! — сказал Воробьев, которому, в сущности, было все равно, кого грабить.

— Я не доверяю женщинам! — решительно возразила Анна Павловна.— Я их знаю лучше вас!

— Как же тогда поступить? — приуныл Николай Сергеевич.

Анна Павловна пожалела его и сказала в сердцах:

— Никаких подруг не будет! От вас не отвяжешься! Грабьте меня!

...Вечером Валентин Петрович собирался на дело. Мячиков вертелся рядом и зудил:

— Валя, не ходи!

Валентин Петрович не слушал, он был увлечен подготовкой. Прежде всего он надел джинсы. В американских фильмах, как правило, грабят в джинсах, и, вероятно, это не случайно. Затем он надел кеды, чтобы удобно было бежать и чтобы ноги не скользили. От шляпы Воробьев отказался, она могла соскочить на ходу от ветра. А он собирался убегать от погони именно со скоростью ветра. Туалет уголовника завершила зеленая подростковая ковбойка с засученными рукавами. Валентин Петрович посмотрелся в зеркало и спросил у Мячикова:

— Ну, как я? Хорош?

— Валя, не ходи! — чуть не плакал следователь.

И судьба приняла его сторону. Судьба уберегла Воробьева от преступления. Он остался дома, но не потому, что передумал. Рембрандтовская эпопея не прошла бесследно. У Валентина Петровича было больное сердце, оно не выдержало перегрузки и подвело

в решающий момент. Валентин Петрович застонал и повалился на бок. Мячиков быстро дал ему таблетку нитроглицерина, но боль не отпускала. Мячиков позвал Марию Тихоновну. Вдвоем они уложили Воробьева на диван. Мария Тихоновна заспешила в соседнюю комнату и стала по телефону вызывать врача.

— Тебе не легче, Валя? — нежно спросил Николай Сергеевич, снимая с друга кеды.

— Ты пойдешь вместо меня! — ответил Воробьев.

Известно, что гвардия умирает, но не сдается. А Валентин Петрович был в душе гвардейцем.

— Я не могу, я не хочу, я не пойду! — наотрез отказался Николай Сергеевич, хотя он тоже был гвардейцем в душе.

— Не трать много слов. Иди!

— Я не могу оставить тебя в таком состоянии!

— Я знаю, что ты благороден! Но обо мне позаботится Маша!

— Я не умею грабить...

— Научишься! — тихим голосом сказал больной.

— Пожалей меня, Валя! — взмолился Николай Сергеевич.

— Иди! Это воля умирающего! А воля умирающего — закон!

— Валя, не умирай! — Мячиков встал на колени.

—Прекрати меня волновать! Мне это вредно. Иди! Аня ждет!

И тогда Мячиков склонился над командующим, поцеловал его, встал с колен и, пошатываясь, вышел.

Он не был подготовлен к грабежу ни внутренне, ни внешне. На нем даже не было джинсов... Он шел на дело в обыкновенных полосатых брюках...

В художественной литературе существует неукоснительная традиция. Герои книг расправляются со своими возлюбленными кто как может.

Отелло, например, придушил Дездемону собственными руками. Атос выжег на гладком плече миледи позорное клеймо. Клайд из «Американской трагедии» утопил Роберту в озере, Рогожин, Хозе и Алеко зарезали, соответственно, Настасью Филипповну, Кармен и Земфиру. Вронский довел Анну до того, что она бросилась под поезд. Бедная Лиза предпочла кинуться в пруд. Арбенин накормил Нину ядом.

Иностранный поэт сказал об этом мужском хобби так:

Но каждый, кто на свете жил,
Любимых убивал.
Один—жестокостью своей, другой—
Отравою похвал,
Трус — поцелуем, тот, кто смел, —
Кинжалом наповал.

Правда, в советской литературе герои возлюбленных не трогают, они до них вообще не дотрагиваются. Времена другие, и писатели тоже другие.

Николай Сергеевич, который отправился грабить Анну Павловну, открывал в этом смысле новую главу — главу шестнадцатую.

Глава шестнадцатая

Николай Сергеевич вынырнул из мрака и возник возле булочной, расположенной в тихом переулке. В руке Николай Сергеевич держал гладиолус. Булочная как раз закрывалась, продавщица выпустила последнего покупателя и заперла дверь на железный крюк.

Николай Сергеевич заглянул в окно и увидел, что кассирша пересчитывает дневную выручку. Следовательно, Анна Павловна еще не заезжала. Мячиков решил спрятаться. Он огляделся. Рядом с булочной была телефонная будка. Мячиков забрался внутрь. Телефонный аппарат безжизненно висел на стене, болтался обрывок шнура, а трубка была срезана. Это огорчило Николая Сергеевича. Он собирался позвонить Воробьевым и узнать у Марии Тихоновны, как себя сейчас чувствует несостоявшийся грабитель.

Мысленно Николай Сергеевич оправдывал свое поведение. По сути дела, он не собирался совершать ничего предосудительного. Эту шалость несправедливо было называть грабежом. Просто он одолжит у государства деньги буквально на одну ночь. На следующий день он их вернет в целости и сохранности.

Оттого, что деньги переночуют у него дома, а не в банке, в стране ничего не изменится.

Вскоре к булочной подкатила «Волга», на кузове которой было почему-то написано «Связь». Из машины вышла Анна Павловна и, тревожно озираясь, постучала в дверь магазина условленным стуком. Ее тотчас впустили.

Николай Сергеевич продолжал наблюдать. Переулок был пустынным. Шофер инкассаторской машины прислонил голову к рулю и дремал, хотя по инструкции он не имел права ни на секунду сомкнуть глаз.

Николай Сергеевич покинул убежище.

Хлопнула дверь. Из булочной появилась Анна Павловна с мешком в руках.

— Добрый вечер, Аня!— робко сказал Мячиков.

— Зачем вы пришли? — Анна Павловна была в недоумении.

— Валентин Петрович заболел!

— Слава богу! — вырвалось у Анны Павловны.— То есть я хотела сказать, что с ним?

— Приступ стенокардии, поэтому грабить вас буду я! — мирно объяснил Мячиков и вручил гладиолус.— Больше некому!

— Спасибо,— поблагодарила за цветок Анна Павловна.— Но вы же должны не грабить, а расследовать!..

— Мне придется делать и то и другое...— грустно сказал Николай Сергеевич.— Не сердитесь на меня, Аня! Давайте мешок, и я побегу. А вы кричите «караул» и стреляйте в воздух. Только не сразу, а то меня поймают! — и он потянул мешок к себе.

— Я боюсь за вас! — Анна Павловна вцепилась в мешок обеими руками.— А вдруг вас схватят?

— Я не могу поступить иначе! — Мячиков упорно пытался отобрать деньги.— Это воля умирающего!

— Разве Валентин Петрович так уж плох?— ахнула Анна Павловна.

— Надеюсь, что нет. Но все равно, его слова для меня святы!

Николай Сергеевич изо всех сил тянул мешок к себе, но Анна Павловна была сильнее:

— Я вам не позволю этого сделать. Вы мне очень дороги...

— Я вам дорог? — забыв про конспирацию, вскричал Николай Сергеевич, вырвал мешок с деньгами и побежал.

Крик счастья разбудил водителя. Он не был посвящен в сговор и, увидев, что инкассатора грабят, истошно завопил:

— Стой! Стрелять буду!

Николай Сергеевич вздрогнул и припустился что было сил, хотя их было совсем немного.

Шофер нажал на сигнал, и зловещий автомобильный рев заполнил сонный переулок. Покинуть машину шофер не мог, потому что на заднем сиденье лежали мешки с деньгами, собранными в других магазинах. Шофер включил двигатель и погнался за похитителем.

Проезжая мимо Анны Павловны, шофер возмущенно крикнул:

— Что же вы не стреляете?

Анна Павловна стояла, не двигаясь, замерев от страха за своего Николая Сергеевича. Анна Павловна понимала, что все кончено, что нареченному не убежать от автомобиля. Теперь у нее не оставалось иного выхода, как открыть боевые действия, хотя бы для видимости.

— Караул! Грабят! — негромко запричитала Анна Павловна и, не торопясь, полезла в кобуру. Она достала пистолет, побежала догонять машину и на бегу несколько раз пальнула в воздух.

При звуке выстрелов Николай Сергеевич шмыгнул во двор.

Автомобиль повернул за грабителем.

Анна Павловна повернула за автомобилем.

Водитель включил дальний свет. В его лучах испуганно заметался человек с мешком.

Впереди возник забор. Николаю Сергеевичу стало ясно, что он попался. Но нет на свете забора, в котором, чтобы было ближе пройти к троллейбусной остановке, не проделали бы дыру. Мячиков юркнул в нее и оказался в соседнем дворе.

Шофер пошел на риск. Возле забора громоздились сарайчики разной высоты. Используя их крыши, как крутую горную дорогу, водитель поднял автомобиль на высоту забо-

ра, и «Волга» сиганула вниз, как летающий лыжник с трамплина. Этот фантастический прыжок, к сожалению, никто не видел, и поэтому доказать, что он действительно состоялся, практически нельзя. Единственный свидетель, Анна Павловна, не наблюдала за машиной. Она видела только любимую и отважную спину, которая убегала от нее, унося мешок с деньгами.

Николай Сергеевич выдыхался. Бежать дальше он не мог, поэтому открыл дверь ближайшего подъезда и ввалился внутрь. Тогда шофер остановил автомобиль, крикнул Анне Павловне: «Постерегите деньги!» — и, не выключив двигателя машины, смело кинулся в парадное.

Анна Павловна опасалась, что шофер в пылу гнева не только схватит Мячикова, но заодно и прибьет. Забыв о служебном долге, она устремилась в подъезд, чтобы предотвратить расправу.

В глухом темном дворе фыркал и вздрагивал заведенный автомобиль, полный денег, и манил к себе светом зажженных фар.

Шофер и Анна Павловна мотались по этажам, звонили в квартиры, но так и не сыскали Николая Сергеевича. На последнем, шестом этаже преследователи обнаружили переход на соседнюю лестничную клетку. Они ринулись по переходу, а потом вниз по лестнице и через другой подъезд очутились в том же дворе, где они бросили машину.

Мячикова и след простыл.

— Поедем в милицию! — сказала Анна Павловна, радуясь тому, что Николай Сергеевич оставил их в дураках.— Надо заявить! — вспомнила она распоряжение Воробьева.

Водитель и Анна Павловна забрались в машину. Машина стояла, приткнувшись носом к дому. Выехать со двора можно было только подав назад. Но Анне Павловне не могло прийти в голову, что у задних колес автомобиля лежал ее бездыханный возлюбленный. Он упал без чувств в таком неподходящем месте только потому, что именно здесь иссякли его последние силы.

Водитель включил заднюю скорость, завертелись колеса, и над жизнью Мячикова нависла угроза. Но Николаю Сергеевичу не было суждено быть раздавленным, иначе писать было бы не о ком и повесть бы осталась неоконченной. Поэтому машина проехала над телом Мячикова, даже не задев его.

Мячиков полежал, не двигаясь. Потом открыл глаза, поднял голову и сел. Рядом валялся мешок с деньгами. Мячиков подобрал его, поднялся и, пошатываясь, пошел к воротам.

В подворотне он остановился и начал хохотать. Взошла луна, чтобы осветить героя, которого сотрясал истерический смех.

Мячиков смеялся потому, что невероятная затея удалась, что деньги у него в руках, что завтра он придет к Федяеву и выложит их на стол, Федяев растроганно пожмет ему руку и оставит на работе.

В этот кульминационный миг злой рок приблизился к Николаю Сергеевичу в образе двухметрового громилы и спросил сочным басом:

— Закурить не найдется?

— Я некурящий! — глупо хихикнул Мячиков, не предчувствуя назревающей трагедии.

— Ах, ты еще и некурящий! — презрительно ухмыльнулся громила, ткнул старика в грудь, от чего тот повалился на мостовую, и выхватил злополучный мешок и кинулся в подворотню.

Николай Сергеевич вскочил и устремился вдогонку. Он хотел было закричать «Держите вора!», но вспомнил, что не имеет на это права. Однако соревноваться в беге с молодым, длинноногим парнем Мячиков не мог. Пока он видел вдали долговязую фигуру, он еще бежал за ней, но вскоре она исчезла из виду, и Николай Сергеевич остался один.

Он разыскал телефон-автомат, где еще не успели срезать трубку, и набрал номер Анны Павловны.

— Это я!— грустно сказал Мячиков.

— Слава богу! — отозвалась Анна Павловна.— Я тут с ума схожу!

— Пожалуйста, не беспокойтесь, все хорошо! Как Валентин Петрович?

— Я ему обо всем рассказала, и он тоже волнуется! Где вы?

— Я вам звоню из автомата,— объяснил Мячиков.

— Я сейчас зайду к нему и успокою. Он не спит.

— Врач у него был?

— Был. У Валентина Петровича приступ стенокардии. Ничего страшного. Надо полежать два-три дня.

— Завтра я приступлю к расследованию! — сказал Николай Сергеевич. Он не хотел огорчать друзей, он их любил и поэтому закончил так: — У меня в руках, Аня, мешок с этими деньгами! Кстати, сколько их там?

— Две тысячи триста семьдесят два рубля шестнадцать копеек, — с профессиональной точностью сообщила Анна Павловна.

Николай Сергеевич похолодел:

— Какой ужас!

— Что вы сказали?

— Я сказал: спокойной ночи, Аня!

Мячиков повесил трубку.

Разговор дался ему нелегко. Он был ни жив ни мертв. Он повторил про себя:

— Две тысячи триста семьдесят два рубля шестнадцать копеек!

Бедный Николай Сергеевич!

Глава семнадцатая

— Николай Сергеевич,— говорил назавтра Федяев,— мы с вами оба юристы. И знаем, что насильно отправить человека на пенсию почти невозможно. Когда вы наконец подадите заявление?

— Что у вас с головой? — ушел от ответа Николай Сергеевич. Голова у Федяева была туго перебинтована.

— Да ерунда! — как обычно, отмахнулся Федор Федорович.— Бандитская пуля!

— Не подам я на пенсию! — как обычно, упирался Мячиков.

— Тогда я поручу вам безнадежнее дело. А потом уволю, как не справляющегося с обязанностями!

— Хотите поручить мне дело о грабеже инкассатора? — усмехнулся Николай Сергеевич.

— Угадали,— не стал спорить Федяев.— Найти грабителя в многомиллионном городе...

— Вам это действительно не под силу! — нахально сказал Мячиков.— А мне раз плюнуть. Вы меня недооцениваете!— Мячиков поднялся со стула и шагнул к выходу.— Посоветуйте вашему Проскудину подыскивать себе другое место!

Мячиков вышел из кабинета, и от его уверенности сразу не осталось и следа. Он находился сейчас в нелепейшем положении. Он знал приметы долговязого громилы, которого нужно было искать, но не имел возможности его искать. Ведь этим он бы сразу себя выдал. Однако для начала ему необходимо было соблюсти проформу: допросить шофера инкассаторской машины и потерпевшую Анну Павловну Суздалеву.

— Ничего, что-нибудь придумаю...— тоскливо думал Мячиков, едучи вместе с милиционером Петей в гараж, где стояла машина, в которой Анна Павловна перевозила мешки с деньгами.

Мячиков повел следствие в кабинете, который уступил ему начальник гаража.

Николаю Сергеевичу вовсе не хотелось допрашивать водителя инкассаторской машины. Было мало шансов, что он сообщит что-нибудь новенькое. Он мог показать на следователя пальцем и заявить во всеуслышание:

— Вы грабитель!

Но не вызвать очевидца было невозможно. Николай Сергеевич пошел на вынужденный риск. Он решил положить голову в пасть водителя. Нарушая все юридические правила, Мячиков вызвал его в присутствии потерпевшей Анны Павловны и бесстрашно сказал:

— Опишите, пожалуйста, приметы человека, который похитил вчера у товарища Суздалевой мешок с деньгами!

Как каждый честный человек, шофер был напуган тем, что его вызвали к следователю. Но, взглянув в голубые, невинные глаза Мячикова, шофер почувствовал к нему доверие и успокоился:

— Старик ограбил! Это точно! На вас похожий!

— Да нет,— кинулась на выручку Анна Павловна,— среднего роста, парень лет двадцати, не больше... блондин...

— Да не молодой! — заспорил водитель.— Старик! Когда он удирал, я думал, что он на ходу рассыпется!

— Что ж ты тогда его не схватил?— ехидно спросила Анна Павловна.— И не спорь со мной! Меня грабили, а не тебя!

— В чем он был одет?— продолжал допрос Мячиков.

— Обыкновенно,— сказал водитель,— пиджак, брюки...

— Какой пиджак? — притворно возмутилась Анна Павловна.— Что ты, слепой, что ли? Спортивная куртка и тренировочные брюки!

— Очень странно, что вы даете такие противоречивые показания! — заметил милиционер Петя, который тоже присутствовал при допросе.

Слова Пети вынудили Мячикова попросить водителя:

— Пожалуйста, опишите приметы поподробнее!

— Можно попросить вас встать? — осмелев, сказал допрашиваемый.

Следователь послушно встал.

— Повернитесь теперь спиной! — продолжал водитель.— А то я видел его только со спины!

Следователь с той же покорностью повернулся к свидетелю тылом.

— У него фигура в точности как у вас! — задумчиво сравнивал водитель. И тут его осенила счастливая мысль: — Если вам здоровье позволяет, побегайте немного!

— Бегать здесь негде! — Анна Павловна сразу раскусила коварную идею.

Однако Мячиков боялся, что отказ может навлечь на него подозрение.

— Ничего, я попробую!..

Следователь затрусил на месте, усердно двигая ногами. Водитель долго всматривался:

— Очень похоже... Если б вы не были следователем, я бы так и сказал: это вы грабили!

Николай Сергеевич прекратил отбивать чечетку и сел в кресло. Отдышавшись, он зафиксировал показания: «манера бега такая же, как у следователя Н. С. Мячикова»— и улыбнулся, удивляясь собственной наглости:

— Боюсь, меня бы вы сразу догнали!

— Вас бы я догнал! — улыбнулся шофер в ответ.— А вот тот мчался быстрее автомобиля.

Мячиков подал знак милиционеру, и Петя вмешался в разговор:

— Пройдемте, товарищ водитель, я осмотрю машину!

Когда они ушли, Анна Павловна, забыв о конспирации, спросила напрямик:

— Вы уже вернули деньги?

— Нет, еще рано! — шепнул в ответ Николай Сергеевич. Разговор с Анной Павловной был для него пыткой. Хотя допрашивать должен был он сам, Мячиков опасался, и не без оснований, что допрашивать станут его, а он не устоит и все выдаст. Мячикову очень хотелось рассказать Анне Павловне правду. Но он боялся ее огорчить, и, кроме того, ему мешала мужская гордость, которая еще доживала в нем свой век.

— Сразу вернуть деньги — это подозрительно! — и Мячиков неожиданно добавил:— Я прошу вас, товарищ Суздалева, переменить показания и заявить, что вас ограбил высокий, очень высокий мужчина. Он спросил у вас басом: «Закурить не найдется?», а когда вы ответили: «Я некурящая»,— он отнял у вас мешок и исчез!

— Но ведь деньги у вас? — растерялась Анна Павловна.— Какое имеет значение, как выглядит грабитель, которого не было! Ведь мы договаривались, что вы вернете деньги, а вора не поймаете! Вы же не можете ловить сам себя!

— Значит так,— настойчиво продолжал следователь, стараясь не смотреть на допрашиваемую.— Поскольку вас ограбил высокий мужчина...

— Меня не он ограбил, а вы! — Анна Павловна не на шутку рассердилась.— Перестаньте финтить и немедленно верните деньги!

Анна Павловна самовольно прекратила следствие и ушла, плотно прикрыв за собою дверь...

Николай Сергеевич мучительно раздумывал над тем, как найти верзилу.

Не столько в жизни, сколько в детективной литературе бытует мнение, будто преступника тянет на место преступления. В мозгу Николая Сергеевича тлел слабый огонек надежды, что, быть может, дылда вновь появится в роковой подворотне.

Вечером Николай Сергеевич оделся потеплее и отправился проверять эту гипотезу. Наблюдательный пункт Мячиков оборудовал в парадном, из которого просматривалось место грабежа. Николай Сергеевич снял пальто, сложил его, постелил на батарее и, усевшись на нее костлявым задом, стал, не отрываясь, следить за улицей. Из парадного Николай Сергеевич видел всю подворотню, маленький кусочек черного неба, парикмахерскую напротив и фонарь, в который была ввинчена лампа дневного света. Фонарь плохо светил и противно жужжал.

Мячикову вспомнилось, как на заре карьеры он так же дежурил в подъезде, поджидая опасного рецидивиста. А когда долгожданный рецидивист наконец объявился, Николай Сергеевич бесстрашно кинулся на него, но тот опередил следователя, ударил его кастетом по голове, и Мячиков провалялся два месяца в больнице.

От давнего бандита мысли Николая Сергеевича перекочевали к нынешнему. Мячиков подумал о том, что если двухметровый детина придет на место преступления, а он, Николай Сергеевич, бросится на него и опять получит по голове твердым предметом, то сейчас ему не выкарабкаться. Шестьдесят лет — это не двадцать пять.

Галлюцинация Мячикова № 1

Николай Сергеевич ясно представил себе, как он, окровавленный, валится на мостовую, как «скорая помощь» отвозит его в больницу и как он там умирает, не приходя в сознание. Сколько хлопот, подумал Николай Сергеевич, доставлю я своей смертью друзьям и близким. Валентин Петрович вызовет, конечно, из Красноярска дочь и внука. Зять наверняка тоже примчится. В общем-то он неплохой парень. Ему, бедняге, придется побегать с моими документами: надо сдать паспорт, получить свидетельство о смерти и еще какую-то справку, без которой не дают места на кладбище. С местом на кладбище будет долгая волынка. Проще всего пробиться в крематорий, но не хочется. О Ново-Девичьем кладбище нечего и мечтать. Оно вроде музея, только для знаменитостей. А вот с Ваганьковским, может, и выгорит. В нашей прокуратуре не так давно проходило дело о спекуляции свечами именно на Ваганьковском кладбище, и теперь у Федяева там большие связи... Гроб, говорят, тоже нелегко достать. Но ничего, пошлют кого-нибудь из оперативников, и он выбьет!

А потом Николай Сергеевич представил себе, как его хоронят. Автобус с черной полосой на кузове медленно въезжает в центральные ворота. Оркестра, конечно, не будет. Впрочем, Валентин Петрович может настоять, чтобы оркестр заказали, с оркестром торжественнее и грустнее. А если все-таки обойдется без музыки, то нервы присутствующим будут терзать гудки электровозов. Как раз вдоль кладбища проходит железная дорога.

Те, кто не пришел на панихиду в прокуратуру, станут дожидаться траурного кортежа в специально отведенном для этого помещении и смотреть в окно — не еду ли я? В этой комнате, как сейчас помню, висит стенная газета с социалистическими обязательствами ваганьковских работников. Оно начинается словами: «Наше кладбище — любимое место отдыха москвичей». Да, это верно. Там я наконец отдохну от жизни...

Фантазия Мячикова разыгралась вовсю, и он увидел себя в гробу, одетым в белый костюм, сшитый уголовником. Из гроба Николай Сергеевич полюбовался внуком, который вырос и возмужал. Мячиков укорил себя за то, что в прошедшей жизни редко ездил в Красноярск. Потом Николай Сергеевич перевел взгляд на рыдающую дочь, которую бережно поддерживал муж. А после он по-

смотрел на Анну Павловну, убитую горем. Наверно, она меня любила! — улыбнулись одновременно двое — живой в подъезде и покойник в гробу. И тут же покойник услышал, как хоккеист Володя, наклонившись к матери, прошептал ей на ухо:

— Мама, ты не сердись! Я должен уйти, иначе опоздаю на игру!

Затем Мячиков, который устал лежать на спине, да еще на твердой доске, повернулся на правый бок и встретился взглядом с Федяевым. Рядом с прокурором, сняв головной убор, скорбно стоял Проскудин.

— Неужели вы, Федор Федорович, посадите эту скотину на мое место? — замогильным голосом спросил Мячиков.

Проскудин нисколько не удивился тому, что мертвец разговаривает:

— Вам-то теперь все равно!

— Нет! — гордо ответил Николай Сергеевич.

— Чего с ним, с мертвым, лясы точить! — сказал Проскудин Федяеву и отвернулся.

Мячиков хотел было возразить, но в это мгновение перед глазами усопшего возникло обливающееся слезами лицо Воробьева, который тянулся губами к его холодному лбу. До этого дня Мячиков никогда не видел друга плачущим. Душераздирающее зрелище настолько потрясло Николая Сергеевича, что он выскочил из гроба и пустился наутек подальше от страшного места.

Потом он спохватился, и ему стало стыдно за свое поведение. Люди пришли его хоронить, а он сбежал, оставив гроб пустым. Мячиков вернулся, отыскал в толпе Проскудина, схватил его в охапку и, преодолев сопротивление, уложил в гроб. Потом Мячиков отнял у могильщика молоток и гвозди и проворно заколотил крышку гроба...

Конец галлюцинации

...Когда Николай Сергеевич очнулся, то обнаружил, что выскочил из засады и стоит сейчас в подворотне на том самом месте, где на него напал громила. Мячиков перевел дух, с облегчением осознал, что гробы и похороны только лишь ему причудились, и вернулся к прекрасной действительности. Он снова забрался в подъезд и занял наблюдательную позицию...

Пока у Николая Сергеевича были галлюцинации, Валентин Петрович устроился в кресле напротив телевизора. Врачи разрешили больному подняться, и сейчас он предвкушал удовольствие от предстоящего хоккейного матча. Рядом с Воробьевым примостился внук Витя. Хозяйка дома, Мария Тихоновна, хоккея не любила и возилась на кухне, готовя ужин. Зато пришла Анна Павловна, потому что в одной из команд играл Володя, а у Воробьевых экран телевизора был значительно больше, чем у нее.

Валентин Петрович находился в приподнятом настроении. Коля удачно ограбил Аню, и Валентин Петрович был уверен, что теперь Мячикова не сошлют в пенсионеры.

Перед началом игры долго показывали по телевизору зрителей. Валентин Петрович высматривал среди них дочь, которая пошла на стадион смотреть Володину игру.

К концу первого периода команда, где играл Володя, вела со счетом 2 : 1. Первый гол забили с подачи Володи, а второй он забил сам, обведя двух защитников и влетев в ворота противника вместе с шайбой.

Валентин Петрович ликовал. Он знал Володю с детства, любил его и втайне хотел, чтобы Люся вышла за него замуж. Анна Павловна откровенно гордилась сыном, а Витя кричал изо всех сил:

— Вовка, воткни им еще одну!

Несчастье случилось на последней минуте первого периода. Защитник вражеской команды, желая остановить Володю, который опять рвался к воротам, зацепил его клюшкой за ногу. Володя с размаху упал и остался лежать на льду. Матч был остановлен. На экране крупно показали Володю с искаженным от боли лицом. Над ним столпились игроки и судьи.

Анна Павловна заплакала и прижала руки к лицу. Воробьев ругался. Витя притих.

Вопреки традициям телевидения, где никогда не показывают неприятного, на этот

раз камера не отрывалась от Володи. Наверное, режиссер передачи надеялся, что Володя сейчас встанет, но тот продолжал лежать.

— Володя, что с тобой?!— страдальчески вскричала Анна Павловна, не в силах оторвать глаз от экрана.

Володя не отвечал.

Телевизионная камера резко повернула в сторону, и все, кто смотрел передачу, увидели Люсю, которая пробралась к барьеру, отделявшему зал от ледяного поля. Увернувшись от милиционера, Люся перемахнула через борт и заскользила к Володе. Трибуны пришли в восторг.

На поле с носилками выбежали санитары. Они уложили на них Володю и понесли. Люся шла рядом, держа Володю за руку. Люся наконец поняла, что нет на земле человека, который был бы ей дороже, чем этот хоккеист. А его лицо, несмотря на боль, сияло счастьем.

Защитник, сломавший Володе ногу, был, разумеется, строго наказан: его удалили с поля на две минуты.

После этого матч возобновился.

Анна Павловна не могла больше оставаться у телевизора. Она выбежала из квартиры и, плача, кинулась искать такси, чтобы поскорее добраться до стадиона.

Несчастная ночь, которую Анна Павловна и Люся провели в больнице, где чинили ногу Володе, а Николай Сергеевич мерз в подворотне, дожидаясь громилы, тянулась долго-долго. Наконец бледный луч рассвета нехотя сполз с неба и осветил захудалую фигуру Мячикова. Николай Сергеевич понял, что дальше ждать бессмысленно и, не солоно хлебавши, покинул боевой пост.

Глава восемнадцатая

— Он бежал вот от тех сараев и юркнул в этот подъезд! — Анна Павловна показывала Федяеву и Мячикову маршрут, по которому вор лихо ушел от автомобильной погони.

— Понятно! — Николай Сергеевич кивнул с таким серьезным видом, будто ему сообщили что-то новое и важное.— Я думаю, можно приступать!

— Это бессмысленно!— усмехнулся прокурор.— Я приехал сюда только из уважения к вашему легендарному прошлому.

— Поверьте нюху старого волка!— настаивал Мячиков.— Он спрятал деньги где-то здесь, когда спасался бегством.

Федяев насмешливо поглядел на Николая Сергеевича:

— Вы полагаете, жулику было тяжело тащить мешок?

— Они часто так поступают,— развивал свою версию Николай Сергеевич.— Мешок — это улика. Лучше его припрятать, а потом прийти за ним!

— Но у преступника было достаточно времени, чтобы возвратиться и забрать спрятанное! — разумно заметил Федор Федорович.

Мячиков вздохнул:

— Да, шансов на успех у нас немного, но тем не менее...

Детективы в содружестве с потерпевшей Анной Павловной приступили к поискам. Они обшарили обе лестничные клетки, где метался жулик, а вернувшись во двор, принялись совать руки в жерла водосточных труб. Усердствовали, собственно говоря, двое — Мячиков и Анна Павловна. Федяев со скептическим видом сопровождал энтузиастов и давал шутливые советы.

Когда Николай Сергеевич запустил руку в очередную трубу, лицо его исказилось от волнения.

— Здесь что-то есть!

— Что там может быть? — спросил Федор Федорович, которому надоела вся эта возня.

Николай Сергеевич поднатужился и извлек из водосточной трубы пыльный, испачканный в ржавчине инкассаторский мешок.

Федяев не верил глазам, а Анна Павловна радостно прошептала:

— Ура!

— Николай Сергеевич! Вы утерли мне нос! — озадаченно сказал Федяев.

— Подождите меня хвалить,— перебил Мячиков,— пломба сорвана, может быть, мешок пуст?

Федяев вырвал у следователя мешок, полез рукой внутрь и нащупал деньги.

Инкассатор с профессиональной быстротой пересчитала купюры. Денег оказалось одна тысяча пятьсот семьдесят два рубля и еще шестнадцать копеек.

— Но украли две тысячи триста семьдесят два рубля шестнадцать копеек! — опешила Анна Павловна.— Куда девались восемьсот рублей?

— Очень просто! — скромно сказал великий сыщик.— Преступник на бегу сорвал пломбу, вытащил из мешка пачку денег, переложил в карман, а остальные спрятал на потом!

— Что за ерунду вы несете! — не выдержала Анна Павловна.

— По-вашему, я присвоил себе эти восемьсот рублей! — вспылил Мячиков, и Федяев воззрился на него с удивлением.

— Этого я не говорила. Но вы мне объясните, куда они подевались? — продолжала негодовать Анна Павловна.

— Наверное, преступник их истратил,— высказал справедливое предположение Федор Федорович.

— То есть, как это истратил? — Анна Павловна была вне себя.— На что он их истратил? И по какому праву?

— Я их не тратил! — оправдываясь, Николай Сергеевич забыл о том, что выдает себя.

Анна Павловна смерила его презрительным взглядом:

— Я была о вас другого мнения. Я думала, что вы... А вы!..— и она пошла к воротам.

— Куда вы, товарищ Суздалева? — закричал ей вслед прокурор.— Вы должны подписать протокол.

— Я не желаю участвовать в этом грязном деле! — не оборачиваясь, ответила она.

Николай Сергеевич бросился вдогонку, чтобы все объяснить.

Он настиг ее, когда она уже вышла на улицу и подходила к троллейбусной остановке.

— Анна Павловна...— начал было Мячиков, но она тут же прервала его:

— Я не могу теперь смотреть в глаза людям. Как вам только не совестно! Я не желаю вас видеть! Никогда! — И Анна Павловна вскочила в троллейбус.

Оплеванный ухажер вернулся к своему начальнику.

— Вздорная баба! — пожал плечами Федяев.

— Не смейте ее обижать! — заступился за Анну Павловну Мячиков.— Вы не знаете, какая это необыкновенная женщина! — при этом Николай Сергеевич побагровел, прерывисто задышал, а правый глаз у него задергался.

Испугавшись, что Мячикова хватит удар, Федяев поспешно перевел разговор на профессиональную тему:

— А преступника вы еще не нашли?

Этот вопрос мгновенно превратил Мячикова из рыцаря-заступника в служащего.

— Иду по следу...— бесперспективно промямлил он.

Составив протокол об обнаружении денег в трубе, детективы уехали. Сразу после их отъезда разыгрались события, не предусмотренные следственными органами. Воодушевленные находкой сыщиков, пионеры и пенсионеры, которые присутствовали при подписании протокола, переломали в округе все водосточные трубы. Но... не нашли ни копейки...

Николай Сергеевич возвращался домой в смятенном состоянии. Он думал о разрыве с Анной Павловной, о том, что она его никогда не поймет. А не понять — значит не простить!

Перед домом Мячикова разгуливал Валентин Петрович. Еще издали увидев его могучую фигуру, Мячиков отвлекся от невеселых мыслей, обрадовался и ускорил шаг.

— Как я счастлив, Валя, что ты выздоровел!

— А что же ты ко мне не заходил? — спросил Валентин Петрович.— Прятался от меня?

— Зачем мне от тебя прятаться? — Мячиков насторожился.

Воробьев шагнул к подъезду.

— Поднимемся к тебе, надо поговорить!

— Давай лучше погуляем! Смотри, какая славная погода, солнышко светит! — голос Мячикова прозвучал фальшиво, но Воробьев этого не заметил.

— Я не возражаю,— Валентин Петрович

взял друга под руку, и они медленно пошли по улице.— Учти, я уже обо всем догадался!

— О чем? — состроил невинное лицо Николай Сергеевич.

— Ты ведь внес только полторы тысячи?

— Откуда ты знаешь?

— Аня сообщила.

— Она подумала, что я присвоил эти восемьсот рублей! — Мячиков остановился и с тоской заглянул Воробьеву в глаза.

— Мы ее разубедим,— отмахнулся Валентин Петрович, который был далек от лирики.—Я сопоставил факты: ты просил Аню дать показания, что ее ограбил высокий мужчина. Потом ты, оказывается, одолжил у Ани инкассаторский мешок...— Валентин Петрович выдержал долгую паузу.— Теперь я тебе опишу, как было дело. Ты перекладывал деньги из мешка в карман или в портфель, точно я не знаю. Ты был неосторожен и занимался этим на улице. Ты успел переложить полторы тысячи, когда к тебе подошел высокий мужчина и спросил: «Закурить не найдется?»

— Я некурящий! — как автомат, отозвался Мячиков.

— Ах, ты еще и некурящий! — сказал уголовник и отнял у тебя мешок, в котором оставалось восемьсот рублей.— Воробьев гордился своей проницательностью.— Что ты можешь сказать в свое оправдание?

— Ничего! — безропотно сказал Мячиков.

Закрапал дождь.

— Пошли к тебе! — скомандовал Воробьев, но Мячиков был негостеприимен:

— Лучше постоим где-нибудь под навесом! Свежий воздух, теплый дождь. Это нам полезно!

Они укрылись под козырьком, который нависал над витриной книжного магазина. Валентин Петрович полез в карман, достал из него пакет и протянул Мячикову.

— Что это такое? — Мячиков на всякий случай отодвинулся.

— Восемьсот рублей! — лаконично объяснил друг.

— Я не возьму! — заупрямился Николай Сергеевич.

Воробьев возвысил голос:

— Ты хочешь, чтобы мы с тобой стали нечестными людьми? В старости угрызения совести мучают даже негодяев. Они совершают добрые поступки, как бы замаливая грехи. А мы с тобой жили честно и давай помрем тоже честно.

— Ты даже не представляешь, как я с тобой согласен. Все это меня терзает, мучает. Я ночей не сплю!..

— Бери деньги, Коля!

— Я не могу их взять! Что я скажу Федяеву? Где я их нашел?

— Ты опять подложишь их в водосточную трубу, — невозмутимо предложил Воробьев.

— Но это же курам на смех! —воскликнул Мячиков.

— Ничего, выкрутишься!

— Но это, наверное, все твои сбережения?

— Не твое дело! — грубо ответил Валентин Петрович.— Бери!

И Мячиков взял.

Дождь усилился.

— Пойдем домой, холодно! — сказал Воробьев.

— Я очень люблю дождь! — упирался Мячиков.— Особенно когда проливной!

— Я боюсь простудиться. Я только что встал после болезни! — напомнил Валентин Петрович.

Подумав, что он подвергает друга опасности, Мячиков обреченно согласился:

— Пошли!

Когда промокшие старики добрались до квартиры Николая Сергеевича, он постоял у двери, явно колеблясь, потом вставил ключ в замок, впустил Валентина Петровича в дом, а сам задержался при входе.

Воробьев сделал несколько шагов и замер.

Комната была пуста. В ней не было мебели, люстры, ковра, телевизора. К стене одиноко жалась раскладушка, накрытая одеялом.

Мячиков остался в прихожей, не решаясь переступить порог и боясь встретиться взглядом с Валентином Петровичем.

— Теперь я понял все! — дрогнувшим голосом сказал Воробьев.— Ты поступил, как настоящий мужчина!

Глава девятнадцатая

Восемьсот рублей, подаренные Воробьевым, жгли душу Николая Сергеевича. И он решил предпринять еще одну попытку, чтобы схватить грабителя. Мячиков проанализировал свои поступки и понял, в чем заключалась его ошибка. Когда он второй раз пришел на ночное дежурство в злополучную подворотню, то в руках следователя был туго набитый инкассаторский мешок. Сначала Мячиков хотел положить в мешок восемьсот рублей, тогда бы все было по правде, но потом отказался от этой идеи и набил мешок бумагой. Николай Сергеевич решил изобразить из себя приманку, надеясь, что грабитель, может быть, клюнет еще раз.

Всю ночь Николай Сергеевич мерил шагами гулкую подворотню, подводя печальные итоги.

— Кто я? — безжалостно казнил Мячиков самого себя.— Беспомощный, облезлый старик, которому действительно пора на свалку!

Снова хилый луч рассвета сполз с неба, приблизился к Николаю Сергеевичу и, как бы утешая, скользнул по нему. Мячиков понял, что и вторая попытка не удалась. Опустив голову, он покинул подворотню, и в этот момент мимо Мячикова проследовал человек двухметрового роста.

Николай Сергеевич спиной почувствовал врага. Николай Сергеевич повернулся, догнал гиганта, забежал вперед и преградил ему путь:

— Доброе утро! Вот я вас и поймал!

Верзила, а это был тот самый верзила, посмотрел на Мячикова и тоже узнал его:

— В чем дело? Я вас вижу первый раз в жизни!

— Второй! — возразил Мячиков.

— Первый! — уперся верзила.

— Второй!

— Первый!

— Второй! — повторил Мячиков.— Что вы здесь делаете?

— А вам-то что? Может, я в этом доме живу.

— А почему утром возвращаетесь?

— А может, у меня ночная смена.

— Ну да, в вашей профессии любят ночные смены. Спросите-ка меня: закурить не найдется?

— Не буду спрашивать! — наотрез отказался верзила.

— Почему?

— Не хочу!

— Почему не хотите?

— Я бросил курить! — нашелся дылда.

— Надоело мне с вами разговаривать по-хорошему! — рассердился Мячиков, выхватил пистолет и направил его на бандита. — Давайте деньги!

Верзила испуганно вскинул руки вверх и, заикаясь, спросил:

— К-какие деньги?

— Две тысячи триста семьдесят два рублей шестнадцать копеек!

— Таких денег у меня отродясь не было! — с притворным огорчением вздохнул громила.

Случайный прохожий увидел, что в подворотне грабят, и пустился наутек от греха подальше.

Мячиков пошарил по чужим карманам и обнаружил только рубль.

— Где остальные деньги?

— Не знаю, о чем говорите, товарищ грабитель!

— Я тебе не грабитель, я следователь! — и Мячиков предъявил служебное удостоверение.

Утро только начиналось, до девяти часов, когда открывалась прокуратура, была еще уйма времени. Везти верзилу домой Мячикову не хотелось. Сначала они погуляли по городу, посидели в сквере, потом зашли в кафе, и Мячиков за свои деньги накормил верзилу завтраком. Ел верзила много и с аппетитом.

— Вижу вас в первый раз! — говорил верзила, выдирая сосиску из целлофана.

— Во второй! — не соглашался Мячиков.

— Первый!

— Второй!

Так продолжалось до девяти часов, когда Мячиков вместе с задержанным предстали перед Федяевым, у которого на этот раз была забинтована щека.

— Федор Федорович! — гордо заявил следователь.— Я нашел преступника!

— Я не преступник! — возразил гигант.— Он на меня клевещет!

— Значит, этот малый и ограбил Суздалеву? — обрадовался прокурор.— Как вы его сцапали, Николай Сергеевич?

— Кого я ограбил? — искренне изумился верзила.— Какую еще Суздалеву?

— Федор Федорович,— поспешно заговорил Мячиков,— тут все не так просто. Сейчас вы поймете. Суздалеву он действительно не грабил. Он ограбил меня. Он отнял у меня мешок с деньгами. Только не этот, а другой. Этот мешок набит бумагой,— и Мячиков сначала показал прокурору инкассаторский мешок, который все еще таскал с собой, а потом вытряхнул из него на стол мятую бумагу.

Федяев поглядел на бумагу, затем перевел взгляд на Николая Сергеевича:

— Как это он у вас отнял? И не этот мешок, а какой? Что-то я не понимаю...

— Этот с бумагой, а тот был с деньгами! — терпеливо пояснил Мячиков.

— А как он к вам попал? — спросил Федяев.

— Очень просто! — наивно продолжал Николай Сергеевич.— Я уверен, что вы уже почти все поняли. Дело в том, что инкассатора ограбил я!

— Он ограбил, а меня таскают! — встрепенулся верзила.

— Как это вы ограбили? — растерялся прокурор.— В своем ли вы уме, Николай Сергеевич? Что за чушь вы несете!

— А грабить, как я убедился на собственном опыте, очень легко! — гнул свою прямую линию Мячиков.— Суздалева выходила из булочной, я вырвал у нее мешок и побежал. В меня стреляли, но не попали, за мной гнались на автомобиле, но догнать не смогли!

— На него это похоже! — неожиданно вставил верзила.— Он и на меня с пистолетом лез!

— Я хотел отнять у него деньги,— не стал отпираться Мячиков,— которые он отнял у меня!

— Что здесь происходит? — изнемогая, спросил Федяев и бережно погладил распухшую щеку.

— Опять бандитская пуля? — сочувственно спросил Мячиков.

— На этот раз — флюс. Зуб болел, а я его все не лечил, и вот...

— Дорогой Федор Федорович! — мягко сказал Мячиков.— Это зубная боль мешает вам понять... Выслушайте внимательно. Вы отправляете меня на пенсию, чтобы устроить на мое место этого Проскудина. И тогда я граблю инкассатора, чтобы найти похищенные деньги и благодаря своей прекрасной работе остаться на службе. Это же все элементарно. Только вот он,— Мячиков показал на верзилу,— отнял у меня деньги и все испортил!

— Не я у него, а он у меня отнял последний рубль! — возмутился задержанный.

— На тебе твой рубль! — закричал Мячиков.— Ты лучше скажи, куда девал мешок с деньгами?

Верзила взял рубль, спрятал в карман и ехидно спросил:

— А вы что, деньги мешками зарабатываете?

— Пожалейте меня! — взмолился Федяев, а верзила, уловив ситуацию, стукнул кулаком по столу:

— Отпустите меня наконец!

— Федор Федорович,— запричитал Мячиков,— поймите, я ограбил Анну Павловну, когда она выходила из булочной...

— Пошли вон! Оба! — взревел несчастный прокурор.

— Что вы делаете, Федор Федорович! — ахнул Мячиков.— Вы отпускаете опасного преступника!

— Что тут у вас творится! — загремел верзила.— Сами грабят, а порядочных людей ни за что ни про что хватают на улице!

— Извините, пожалуйста,— сказал Федяев,— с кем не бывает!

— Распоряжались! Я жаловаться буду! — возмущенно крикнул верзила и покинул кабинет прокурора, сдерживаясь, чтобы не побежать.

Николай Сергеевич молчал.

Известно, что доказывать правду труднее, чем ложь. Правда часто выглядит неправдоподобно, тогда как ложь легко маскируется под правду. Правда скромна и нехвастлива, ей достаточно сознания того, что она — правда. Именно поэтому она нередко проигрывает

схватку с ложью, которая носит модные одежды, произносит хорошие слова и все время кричит, что именно она — правда!

От того, что Мячиков не смог доказать прокурору свою правоту и тот отпустил бандита, Николаю Сергеевичу хотелось лечь и уснуть навсегда, не выходя из кабинета. Николай Сергеевич закрыл глаза и стал ждать конца. Но как-то не умиралось.

Федяев тоже не произносил ни слова. Он жалел Мячикова, который на старости лет свихнулся, а ведь какой был славный человек.

Когда Николай Сергеевич понял, что жизнь еще не кончилась и надо терпеть дальше, он нехотя открыл глаза и полез в карман за деньгами.

— Здесь недостающие восемьсот рублей!

— Я догадываюсь,— грустно улыбнулся Федяев.— Вам очень хочется остаться на работе, и поэтому вы вносите собственные деньги!

— Это не мои, честное слово! — Николай Сергеевич не лгал. Это были деньги Воробьева.

— Хорошо, не ваши... но все-таки не сдавайте их в банк!

— Значит, вопрос о моем уходе решен, и я зря старался? — Мячиков даже постарел, что в его годы сделать было не так-то просто.

Федяев сочувственно кивнул.

— Николай Сергеевич, мне очень не хочется расставаться с вами, но если вы были бы на моем месте, то поступили бы так же.

— Нет, я так бы не поступил! — быстро сказал Мячиков.

— Это вам кажется. Простите меня, Николай Сергеевич!

И тогда Мячиков заговорил, как человек, которому больше нечего терять:

— Вы мне все время не верите, Федор Федорович! А ведь это правда, что я ограбил инкассатора. Но это далеко не все. Грабеж инкассатора — детские игрушки. До этого я украл из музея картину Рембрандта, чтобы самому найти ее и таким образом укрепить свой авторитет следователя. Но в музее даже не заметили пропажи, и мне пришлось повесить картину на место! Я прошу вас завести на меня уголовное дело!

Федяев твердо помнил, что спорить с сумасшедшими бесполезно.

— Дорогой Николай Сергеевич! Украсть картину Рембрандта, а потом еще ограбить инкассатора — работа невероятной сложности. Вы переутомились. Грабежи подорвали ваше здоровье. Вам следует отдохнуть.

— Конечно,— горько усмехнулся Мячиков.— Когда человек говорит правду, ему почему-то не верят! Но я стар, и я устал врать! Арестуйте меня!

Федяев не знал, как себя вести.

— Николай Сергеевич, мы достанем вам путевку в хороший санаторий!

Николай Сергеевич сказал с обидой:

— Ничего! Я найду на вас управу!

В это мгновение счастливая мысль осенила Николая Сергеевича, и он решительно двинулся к выходу:

— Деньги в банк сдадите сами!

Хлопнув дверью федяевского кабинета, Мячиков величаво миновал приемную, спустился вниз и окликнул дежурного милиционера, который, как обычно, читал Сименона:

— Петя! У тебя ключи от арестантской комнаты?

— У меня.

— Открой мне ее.

В прокуратуре имелась специальная комната, где содержались арестованные, которых привозили на допрос.

Милиционер отпер дверь. Николай Сергеевич вошел, хозяйски огляделся, сел на табуретку и приказал:

— А теперь, Петя, запри меня здесь!

— Зачем? — с любопытством спросил милиционер.

— Я арестован!

— За что это вас? — засмеялся милиционер.

— За грабеж! — кротко признался Мячиков.

— А где постановление об аресте? — продолжая улыбаться, спросил Петя, уверенный, что следователь шутит.

— Сейчас я его выпишу! — Мячиков расстегнул портфель, достал из него бланк и принялся заполнять.

Увидев, что Николай Сергеевич вписывает в бланк свою фамилию, милиционер перепугался и побежал за Федяевым. Петя влетел к нему в кабинет и с порога отрапортовал:

— Разрешите доложить, товарищ прокурор! Следователь Мячиков арестовал сам себя!

Глава двадцатая

— Завизируйте, пожалуйста! — Мячиков протянул Федору Федоровичу заполненный бланк. Федяев стоял в дверях арестантской, с ужасом глядя на узника-добровольца.

— Не смотрите на меня так,— добродушно продолжал Николай Сергеевич,— я абсолютно нормален. Я более нормален, чем когда бы то ни было!

— Выйдите отсюда! Вы злоупотребляете служебным положением! — Федяев не знал, как образумить старика.

— Я не выйду отсюда до суда! — мягко сказал Николай Сергеевич.

Прокурор зашел в арестантскую и потянул Мячикова за рукав, намереваясь вытащить упрямца силой.

— Рукоприкладство запрещено законом! — язвительно напомнил следователь, изо всех сил держась за спинку стула.

— Хорошо! — Федор Федорович махнул рукой.— Тогда сидите здесь сколько влезет! Только вы, Петя, не вздумайте его запирать!

— Испугали! — улыбнулся Мячиков.— Я могу сидеть и незапертым!

Так он и сидел в арестантской комнате. Дверь была не заперта, стражу не поставили, голову наголо не обрили, тюремной одежды не выдали... Мячикову не нравилось, как он сидел!

Слух о небывалом происшествии мгновенно облетел всю прокуратуру. Время от времени в арестантскую заглядывали сотрудники и спрашивали у Мячикова кто сочувственно, а кто насмешливо:

— Сидите, Николай Сергеевич?

— Сижу себе потихоньку! — отвечал Мячиков.

Наконец появился судебный психиатр.

— Вас я давно жду, Петр Ефимович! — приветливо встретил его заключенный. Доктор дотошно осмотрел Николая Сергеевича и, к собственному удивлению, установил, что никаких отклонений от нормы в сторону сумасшествия у пациента нет!

Наступило обеденное время. При виде сослуживцев, которые резво устремились в буфет, Николай Сергеевич почувствовал приступ голода. Сидеть-то он хотел, но объявлять голодовку не собирался.

Мячиков выглянул в коридор и позвал дежурного милиционера:

— Почему мне не несут обед?

— На вас у меня нет талонов! — ответил Петя.

— Но я хочу есть!

— Пойдите пообедайте, кто вам мешает? — посоветовал Петя.

Но Николай Сергеевич опасался, что если он покинет место предварительного заключения, то Петя воспользуется этим, запрет комнату и больше Мячикова в нее не впустит.

— Петя! — еще раз позвал Николай Сергеевич.— Если тебя не затруднит...

Когда милиционер подошел, Мячиков протянул ему рубль:

— Принеси мне, пожалуйста, обед! Только скажи им, что для меня. Тогда они мясо дадут без подливки.

— А компот брать?— мрачно спросил милиционер.

— Лучше кисель! — сказал арестант и добавил: — Учти, Петя, что я плачу за обед в первый и последний раз. В тюрьме всегда сидят бесплатно!..

Петя выполнил ответственное поручение, принес арестанту заказанный обед, и Мячиков с аппетитом принялся за еду.

Петя вздохнул и направился к своему рабочему месту читать Сименона.

По пути Петю окликнул Воробьев:

— Где Мячиков?

— Вон...— показал милиционер.— Обедает!

Услышав голос друга, Николай Сергеевич поспешно прикрыл дверь и запер ее на крючок.

Воробьев подбежал к двери арестантской комнаты и, как и предполагал Мячиков, с силой подергал ее. Но крючок держал крепко, и дверь не поддалась.

— Что ты здесь делаешь, Коля? — страдальчески крикнул Валентин Петрович и ухватился руками за решетку окна.

— Сижу за решеткой в темнице сырой! — попытался пошутить Мячиков. Он уже расправился с мясом и теперь приступал к киселю, сваренному из вишневого порошка.— Кто тебя вызвал на подмогу? Федяев?

— Зачем ты так поступил? — продолжал Воробьев.

— Помнишь, ты сам учил меня говорить только правду?

— Но всему есть предел!

— Для правды нет предела! — убежденно произнес Николай Сергеевич.— Я хочу остаться честным человеком. Я пошел преступным путем и должен понести наказание. Петя! — крикнул Мячиков, выглядывая в коридор.— Забери, пожалуйста, посуду.

— Но мы не сделали ничего плохого, — сказал Воробьев.

— Это тебе только кажется.

Сквозь прутья решетки Мячиков просунул грязные тарелки. Но для стакана отверстие было слишком узким. Окрыть дверь при Воробьеве Мячиков не решился. — Ладно, пусть стакан останется...— сказал он.

— Ну вот что,— решительно произнес Валентин Петрович после ухода Пети.— Впусти меня! Я останусь с тобой и разделю твою участь. Это будет справедливо.

— Нет, Валя,— в голосе Мячикова появилась непреклонность,— я этого тебе не позволю. У тебя семья. Иди, я посижу один!

Голос Мячикова дрогнул:

— Передай привет Ане. Пусть она на меня не сердится!

— Зачем ты приносишь себя в жертву? — в отчаянии вскричал Воробьев.— Все равно ее никто не оценит.

— Я это делаю не для других, а для себя.

Воробьев понял, что уломать друга ему не удастся, и медленно двинулся к выходу.

Мячиков грустно смотрел ему вслед.

После ухода друга Мячикова посетило видение.

В нашей истории у Николая Сергеевича Мячикова были один кошмар, один несбыточный сон, одна галлюцинация и наконец-то:

Видение № 1

Мячикову привиделось, что его судят.

Суд почему-то происходил в Музее западной живописи, в рембрандтовском зале. Мячиков поднял глаза и мысленно поздоровался со святым Фомой. Святой Фома ему ответил, тоже мысленно.

— Продолжаем заседание суда! — сказал судья.

В качестве свидетеля судья вызвал смотрительницу музея. Она пылала негодованием:

— Подсудимый все выдумывает! Украсть картину из нашего музея невозможно. К каждой картине подведена сигнализация, в залах дежурят опытные смотрители. А то, что якобы можно снять картину Рембрандта и унести... Понимаете, унести самого Рембрандта, чтобы этого никто не заметил,— наглая клевета на наш музей!

Мячикову показалось, что святой Фома усмехнулся.

— Наверное,— подумал Мячиков,— он вспомнил диван в моей комнате и слесаря, который смотрел хоккей.

А судья вызвал Федяева. Федор Федорович передвигался на костылях и был забинтован весь с головы до ног.

— Сама мысль о том, что следователь может украсть, кощунственна, — говорил Федяев. — Следователи не крадут, а наоборот...

Защитив честь мундира, прокурор обратился непосредственно к подсудимому:

— Дорогой Николай Сергеевич! Вы мастерски провели дело о грабеже инкассатора! Зачем вам уходить на пенсию, вы ведь хотите остаться с нами?

— Хочу, но недостоин! — ответил нарушитель закона, который был принципиальным человеком.

— Ты достоин, Коля! — закричал из зала Воробьев.

— Вы достойны, Николай Сергеевич! — закричала из зала Анна Павловна.

— А почему вы такой перевязанный? — неожиданно спросил Мячиков.

— Бандитские пули,— ответил Федяев,— изрешетили меня всего! Я весь в дырках! Граждане судьи! — обратился он к суду. — Обвинение настаивает, что подсудимый никаких уголовно-наказуемых деяний не совершал!

— Нет, совершал! — крикнул подсудимый.

— Он не совершал! — кинулся к судейскому столу верзила.— Это я отнял мешок! А он меня кормил сосисками!

— Подсудимый честный человек! — теперь перед судейским столом предстала Анна Павловна.— Он почти святой! Николай Сергеевич,— повернулась к нему Анна Павловна,— простите меня, что я посмела подумать о вас скверно. Я прошу вас на мне жениться!

Николай Сергеевич встал и торжественно провозгласил:

— Я согласен!

Неожиданный перелом в ход событий внес Валентин Петрович:

— Все, что рассказывал подсудимый,— правда! Только делал это не он, а я! Я стащил картину Рембрандта, и я ограбил инкассатора!

После этого Воробьев сел на скамью подсудимых и грубо сказал Николаю Сергеевичу:

— Уходи отсюда! Ты здесь лишний! Тебе пора на собственную свадьбу!

— Караул! — воскликнул судья.

Но Мячиков не хотел уступать. Старики пыхтели, сталкивая друг друга со скамейки. Воробьев уже оттеснил противника к самому краю.

— Товарищ Воробьев! — вмешался судья.— Займите свое место в зале.

— А вы мной не командуйте! — сердито сказал Воробьев.— Вы меня судите!

— Не его, а меня! — запротестовал Мячиков, цепляясь за барьер, чтобы не упасть на пол, так как Воробьев продолжал толкаться. — Дайте мне наконец последнее слово!

— Делайте, что хотите! — устало сказал судья.

— Граждане судьи! — Мячиков встал, а Воробьев, вольготно рассевшись на скамье подсудимых, милостиво добавил:

— Ладно, говори от нашего общего имени!

— Граждане судьи! — повторил Мячиков.— Старость — не радость. Человек в душе все равно остается молодым. Только кроме него этого никто не замечает. И нельзя, несправедливо списывать человека только потому, что он стар годами.

Мячиков опять поглядел на святого Фому. И показалось Мячикову, что мудрый Фома с ним согласен.

Конец видения № 1

А кончилось видение потому, что к комнате, где отсиживался Мячиков, подошел милиционер Петя и спросил:

— Николай Сергеевич, уже поздно. Вы здесь ночевать будете или домой пойдете?

Мячиков вернулся к действительности. Он встал и оглядел камеру. Здесь было неуютно и тоскливо.

Мячиков думал о том, что все равно ему не добиться справедливости, что все равно его не осудят, а выпихнут на пенсию. Он грустно вздохнул, откинул дверной крючок и вышел из арестантской.

Когда Мячиков покинул прокуратуру и очутился на улице, то увидел, что Воробьев не ушел домой, а терпеливо ждет друга, устало привалившись к спинке садовой скамейки. Рядом с Воробьевым пригорюнилась Анна Павловна.

У Николая Сергеевича защемило сердце.

Воробьев ничего не сказал, лишь улыбнулся — застенчиво и нежно. А взгляд Анны Павловны светился в темноте, излучая любовь и раскаяние.

Мячиков тоже заулыбался, растерянно и виновато. Он переводил взгляд с любимого друга на любимую женщину и с любимой женщины на любимого друга.

Все трое пересекли улицу, свернули на темный бульвар и скрылись вдали, уйдя из повести навсегда.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Егор Булычов и другие» (по мотивам одноименной пьесы М. Горького), 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Соловьев. Главный оператор Л. Калашников. Главный художник А. Борисов. Композитор И. Шварц. Звукооператор Л. Булгаков.

В главных ролях: М. Ульянов, М. Булгакова, Е. Васильева, З. Славина, А. Ромашин, Е. Стеблов, Р. Маркова, В. Емельянов, Е. Копелян, В. Шарыкина, Е. Соловей, Г. Бурков, В. Тихонов, Н. Русланова, Ю. Назаров, Л. Дуров.

«Первая дорога» (по рассказу В. Гоник «Медовый месяц»), 2 ч.

Автор сценария В. Гоник при участии Г. Габескирия. Режиссер-постановщик Г. Габескирия. Главный оператор В. Бондарев. Главный художник В. Кострин. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Б. Зуев.

В главных ролях: М. Кушнерова, А. Праченко, Е. Санаева, В. Гусев.

«Ты и я», 10 ч.

Авторы сценария Г. Шпаликов, Л. Шепитько. Режиссер-постановщик Л. Шепитько. Главный оператор А. Княжинский. Главный художник А. Бойм. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Трахтенберг.

В главных ролях: Л. Дьячков, Ю. Визбор, А. Демидова, Н. Бондарчук, Л. Марков, В. Носик, О. Ефремов, В. Шульгин, Л. Константинова, Н. Швец, А. Январев, А. Николаев, М. Запашный.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Достояние республики», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов. Режиссер-постановщик В. Бычков. Операторы Б. Монастырский, Ю. Малиновский, А. Филатов. Главный художник Н. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Прилепский.

В главных ролях: О. Табаков, А. Миронов, С. Мишулин, Витя Галкин, Ю. Толубеев, Е. Евстигнеев, И. Кваша, О. Жизнева, Л. Крылова, М. Екатерининский, С. Плотников, Н. Сергеев.

Киностудия «Ленфильм»

«Драма из старинной жизни» (по рассказу Н. С. Лескова «Тупейный художник»), 9 ч.

Авторы сценария И. Авербах, В. Беляев. Режиссер-постановщик И. Авербах. Главный оператор Д. Месхиев. Художники Е. Еней, М. Азизян. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор М. Лазарев.

В главных ролях: Е. Соловей, А. Егоров, Е. Перов, С. Павлова, А. Хлопотов, Л. Аринина, Р. Джабраилов, Ю. Антипов.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Захар Беркут» (по мотивам повести И. Франко), 10 ч.

Автор сценария Д. Павлычко. Режиссер-постановщик Л. Осыка. Главный оператор В. Квас. Главный художник Г. Якутович. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Чернооченко.

В главных ролях: В. Симчич, И. Гаврилюк, А. Лефтий, К. Степанков, Б. Брондуков, Б. Бейшеналиев, И. Миколайчук, Ф. Панасенко, В. Прокофьев.

Одесская киностудия

«Дерзость» (по одноименной повести В. Земляка), 10 ч.

Автор сценария В. Земляк. Режиссер-постановщик Г. Юнгвальд-Хилькевич. Главный оператор А. Полынников. Главный художник Ю. Гробец. Композиторы В. Власов, Л. Степанов. Звукооператор А. Нетребенко.

В главных ролях: Н. Олялин, В. Гуляев, В. Гришокина, Б. Зайденберг, В. Балон, Т. Чернова, Ю. Дубровин, Ф. Одиноков, А. Сусснин, Г. Михайлов, П. Векслярс, В. Винник, С. Станкевич, Б. Молодан, А. Федоринский.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Рудобельская республика» (по одноименной повести С. Граховского), 10 ч.

Автор сценария Н. Фигуровский. Режиссер-постановщик Н. Калинин. Главный оператор Д. Зайцев. Главный художник Ю. Альбицкий. Композитор И. Лученок. Звукооператор С. Шухман.

В главных ролях: Ю. Будрайтис, Б. Белохвостик, И. Комаров, Ю. Каморный, П. Кармунин, А. Мазловский, Л. Кмит, Н. Чемодурова, В. Майнелите, Н. Трисветова, Н. Гринько, Э. Витторган, Б. Клюев, В. Дворжецкий.

Литовская киностудия

«Камень на камень», 10 ч.

Авторы сценария Р. Вабалас, П. Яцкявичюс. Режиссер-постановщик Р. Вабалас. Главный оператор И. Грицюс. Главный художник А. Шважас. Композитор Э. Бальсис. Звукооператоры И. Якштайте, Д. Ожеховас.

В главных ролях: К. Виткус, Р. Адомайтис, Ю. Ригертас, Г. Гирдвайнис, А. Барчас, В. Бледис, А. Хадаравичус, Г. Карка, А. Матуленис, Р. Буткявичус.

Свердловская киностудия

«Кочующий фронт», 9 ч.

Автор сценария М. Колесников при участии Б. Халзанова. Режиссер-постановщик Б. Халзанов.

Главный оператор Г. Черешко. Главный художник В. Расторгуев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператоры В. Чулков, Л. Бондаренко.

В главных ролях: П. Глебов, А. Умуралиев, Е. Новиков, Р. Хомятов, Т. Режаметов, В. Кулик, А. Кочетков, Л. Кулагин, Ю. Соломин, Н. Жантурин, Н. Прокопович, Ж. Керимтаева, И. Будкевич, Ш. Газиев.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Девушка из камеры № 25», 9 ч.

Авторы сценария Г. Северский, Р. Эбралидзе при участии В. Максимова. Режиссер-постановщик Д. Рондели. Операторы А. Водолажский, Л. Намгалашвили. Главный художник М. Медников. Композитор Н. Мамисашвили. Звукооператор Д. Ломидзе.

В главных ролях: М. Мдивани, М. Жиров, И. Сорокин, А. Ромашин, В. Зубков, Ю. Боголюбов, А. Шмелев, А. Литкенс, О. Кипиани, Э. Кнаусмюллер, С. Чекан, Б. Кобахидзе, С. Коновалова, М. Манагадзе.

«Звезда моего города», 9 ч.

Автор сценария О. Иоселиани при участии О. Абесадзе. Режиссер-постановщик О. Абесадзе. Операторы А. Филипашвили, А. Дубинский. Главный художник В. Арабидзе. Композитор А. Кереселидзе. Звукооператор Э. Джебашвили.

В главных ролях: М. Бибилейшвили, Л. Пилпани, К. Сакандлидзе, З. Капианидзе, С. Такайшвили, Е. Верулайшвили, А. Мачабели, Т. Чарквиани.

«Сады Семирамиды», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Долидзе. Главный оператор Ф. Высоцкий. Главный художник К. Хуцишвили. Композитор Д. Торадзе. Звукооператор В. Долидзе.

В главных ролях: М. Цулукидзе, Г. Кикадзе, Д. Церодзе, И. Хвичиа, Г. Сполуденная, В. Полищук, Д. Ильенко, К. Даушвили, В. Цицца, Я. Трипольский, В. Волков, О. Матешко, А. Красилич, В. Чхеидзе, В. Петько, Т. Криницина, А. Барчук.

«Я, следователь...» (по мотивам одноименной повести А. Вайнера и Г. Вайнера), 9 ч.

Авторы сценария А. и Г. Вайнеры. Режиссер-постановщик Г. Калатозишвили. Главный оператор Ю. Кикабидзе. Главный художник Р. Мирзашвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Никонов.

В главных ролях: В. Кикабидзе, И. Андриня, В. Артмане, Б. Цуладзе, М. Никитин, Р. Тавароткиладзе, Я. Липсо, Г. Лордкипанидзе, А. Орав, О. Эскола, Л. Безуглая-Шкелко, Т. Аав, В. Воронин, А. Димитерс, С. Кабешев, Н. Крюков, В. Михалевич, Т. Перадзе, У. Розберг, Г. Тимофеев, А. Майоров.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«День прошел», 9 ч.

Автор сценария Анар. Режиссер-постановщик А. Бабаев. Главный оператор Р. Исмайлов. Главный художник Э. Рзакулиев. Композитор Э. Сабитоглу. Звукооператор К. Сеидов.

В главных ролях: Л. Шихлинская, Г. Мамедов.

«Фитиль» № 111 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Песик с прицепом» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Арканов, Г. Горин. Режиссер А. Митта. Оператор А. Мукасей. Художник Б. Чеботарев. Композитор М. Парцхаладзе. В ролях: А. Адоскин, Л. Каневский, Г. Милляр, Л. Сатановский.

«Деньги на дочку» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Алексеев. Режиссер-постановщик Г. Голубов.

«Личный пример» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Внуков. Режиссеры В. Брумберг, З. Брумберг. Оператор Б. Котов. Художники А. Азарх, В. Лалаянц.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор журнала И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Велосипедисты», 9 ч.

Производство «Дунав-фильм», Белград (Югославия).

Автор сценария и режиссер Пуриша Джорджевич. Оператор Йован Йованович. Художник Б. Ристимович-Ристим. Композитор Воислав Костич.

В ролях: Милена Дравич, Любиша Самарджич, Мия Алексич, Миодраг Петрович-Чкаля, Боле Стошич, Раде Маркович, Елизавета Саблич, Драго Чума.

«Нелюбимая», 9 ч.

Производство «Кабрера Фильм Чурубуско» (Мексика).

Авторы сценария Эмилио Фернандес, Маурисио Магдалено. Режиссер Эмилио Фернандес. Оператор Габриэль Фигероа. Художник Мануэль Фонтанальс. Композитор Антонио Диас Конде.

В ролях: Долорес Дель Рио, Колумба Домингес, Педро Армендарис, Роберто Каньедо, Хильберто Гонсалес, Мими Дерба, Энрикета Реса, Мануэль Донде, Карлос Рикельме.

«Смешная девчонка», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Колумбия Пикчерс Корпорейшн» и «Растар Продакшнс» (США).

Автор сценария Изабель Ленарт. Режиссер Уильям Уайлер. Оператор Гарри Стрэдлинг. Художник Роберт Лутардт. Композитор Жюль Стайн.

В ролях: Барбара Стрейзанд, Омар Шариф, Уолтер Пиджин, Кэй Мэдфорд, Мэй Квестел, Ли Аллен, Фрэнк Фэйлен, Энн Фрэнсис, Митти Лоуренс, Джеральд Мор.

«Большая любовь», 9 ч.

Производство К.А.П.А.С.—«Мадлен-фильм» — «Ля Гевий» (Франция).

Авторы сценария Пьер Этекс, Жан-Клод Карьер. Режиссер Пьер Этекс. Оператор Жан Боффети. Художник Даниэль Лурадур. Композитор Клод Стиереманс.

В ролях: Пьер Этекс, Анни Фателлини, Николь Кальфан, Ален Жанэ.

«Сатюрнен и Вака-Вака», 7 ч.

Производство «Ле фильм Жан Туран» (Франция).

Автор сценария, режиссер и оператор Жан Туран. Художник Андре Жари. Композитор Жан-Клод Ванье.

«Федра» (по трагедии Жана Расина), 10 ч.

Совместное производство «Аринекс» — «Фильм Дю Валуа» и «Гальба-фильм» (Франция).

Режиссер Пьер Журдан. Оператор Мишель Кельбер. Художник Леон Барсак. Звукооператор Фрэд Кирилов.

В ролях: Жак Дакмин, Жан Шеврие, Клод Жиро, Тания Торренс, Клодиа Морэн, Жан-Ноэль Сиссиа, Мари Марке.

В Токио и в других больших городах Японии активно действуют клубы Друзей прогрессивного кино. Эти клубы занимаются продвижением к зрителю японских и зарубежных фильмов, прогрессивных по своему общественному характеру, зачастую несущих в себе открыто революционные, интернационалистские идеи. Клубы работают в нелегких условиях, но их деятельность становится все более ощутимой в культурной жизни страны. Участниками клубов являются рабочие, служащие государственных учреждений и частных контор, студенты, иногда фермеры; в большинстве своем это молодежь, связанная с теми или иными прогрессивными общественно-политическими организациями Японии.

На нашем фото группа активистов клуба Друзей прогрессивного кино из города Хиросима. Они с большим успехом демонстрировали на экранах фильмы С. Эйзенштейна «Стачка» и «Октябрь», а также «Мать» В. Пудовкина. Справа плакат, выпущенный в связи с демонстрацией кинофильма «Мать».

ИСКУССТВО КИНО 2
1972

В ТРЕТЬЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ

СТАТЬИ

К. Ширяев. Дух творчества, дух соревнования
В. Беляков, В. Пошатаев. Время, экономика, экран
Марина Голдовская. Наблюдать жизнь
Вл. Баскаков. Неореализм сегодня

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

И. А. Пырьев — художник и человек (воспоминания кинематографистов)

ПОРТРЕТЫ

С. Цимбал. Николай Симонов — сверстник века

РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Пришел солдат с фронта», «Крестьяне», «Земное притяжение», «Полет в будущее», «Легенда тюрьмы Павиак», «В тени смерти», «Мировой парень», «Дни воды», «Хроника Хэллстрома», «Майерлинг»

СЦЕНАРИЙ

В. Ежов, В. Жалакявичус. Это сладкое слово — свобода!

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

Обсуждение статьи *В. Егорова и А. Карпычева* «Все во имя человека»

Индекс 70402